Alfred Peltzer

Goethe

und die Ursprünge
der neueren deutschen
Landschaftsmalerei

Leipzig, F. A. Seemann

Goethe

und die Ursprünge der neueren deutschen

Landschaftsmalerei

Goethe

und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei

Von

Alfred Peltzer

Leipzig 1907
Verlag von E. A. Seemann

Henry Thode und Hans Thoma

dem dankbar verehrten Lehrer

und dem bewunderten Meister

zugeeignet vom Verfasser

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/goetheunddieursp00pelt

Inhalt.

Seite

I. Eine Prophezeiung 1

II. Die Aesthetik der neuen Kunst 7

III. Von den Anfängen und ihrem Förderer (Goethe). 38

I. Beilage: Die „Fragmente eines malerischen Tagebuchs" von C. G. Carus 56

II. Beilage: „Zur Charakteristik der Persönlichkeiten". 64

„Dringe tief zu Berges Grüften,
Wolken folge hoch zu Lüften;
Muse ruft zu Bach und Tale
Tausend aber tausend Male."
(Goethe; aus „Kunst und Altertum".)

I.

Eine Prophezeiung.

„Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein; aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten."

Diese prophetischen Worte schrieb im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein, jetzt nur wenigen mehr bekannter Schriftsteller, **Carl Gustav Carus** in einem merkwürdigen Büchlein, das etwas später, 1831, zu Leipzig unter dem Titel erschien: „Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815—1824"[1]). Der Verfasser ist den Goethekennern als einer aus dem Kreise der Weimarer Kultur bekannt, als einer der wenigen damaligen Gelehrten, welche ein tiefergehendes Verständnis für die naturwissenschaftlichen Anschauungen des Dichters bewiesen und den letzteren mit lebhafter Zustimmung und Beihilfe in seinen Bestrebungen erfreuten. Fast auf jeder

[1]) 1835 in zweiter, um einige Beilagen vermehrter Auflage.

Seite des genannten ästhetischen Büchleins verrät er sich als ein mit Goethescher Bildung durchtränkter Geist, der zu dem Großen in Weimar Fühlung gesucht und gefunden hatte. So konnte er auch diesen, an einen idealen Freund gerichteten „Briefen" ein wirkliches ihm zugegangenes Schreiben Goethes, vom 20. April 1822 datiert, vorandrucken, in welchem der Dichter gütigen Dank ausspricht für ihm geschickte und geschenkte selbstgefertigte Bilder des Autors, der sich auch als Maler erfolgreich betätigt hat, sowie seine Zustimmung bezeugt zu den „so wohl gedachten als schön geschriebenen Briefen über Landschaftsmalerei", die er „dem Publikum nicht vorzuenthalten" ermuntert. Noch heute findet der Besucher des Goethehauses in Weimar in des Dichters Wohnzimmern drei Landschaftsbilder dieses Carus, die von einem nicht uninteressanten Wollen und Können zeugen, und dabei von einem „zarten gefühlvollen Gemüt", wie Goethe sich ausdrückt. Der Dichter hielt zwei dieser Gemälde (das dritte kam erst später hinzu) für bedeutend genug, ihnen eine lobende Besprechung in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" zu widmen, und ließ drei Jahre später vier weitere Schöpfungen des Malers an derselben Stelle wiederum eine freundliche Begrüßung aus dem Kreise der Weimarer Kunstfreunde zuteil werden[1]).

Die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" in der Berliner National-Galerie im Jahre 1906 hat sich das Verdienst erworben, auch diesen Künstler, wie so manchen anderen Vergessenen jener Tage von neuem bekannt zu machen. Wir fanden drei Ölgemälde von ihm dort vereinigt: ein „Hünengrab im Mondschein" aus der National-Galerie in Kristiania, eine „Frühlingslandschaft" aus der Galerie zu Dresden und eine „Ruine bei Mondschein" aus Dresdner Privatbesitz[2]).

Es war dieser Maler und Schriftsteller ein vielseitig begabter und tätiger Mann, ja vielleicht einer der gebildetsten Menschen seiner Zeit, auf den verschiedensten Gebieten der Natur- und Geisteswissenschaften sowie der Kunst literarisch und praktisch wirkend. Im Jahre 1789 ward er in Leipzig geboren; er starb 1869 zu Dresden als sächsischer Hofarzt und Hofrat. Als Mediziner, Naturforscher, Philosoph, Ästhetiker und

---

[1]) Zweiten Bandes drittes Heft, Stuttgart 1820; und vierten Bandes erstes Heft, 1823.

[2]) Nr. 253—255 des Katalogs der Jahrhundert-Ausstellung.

Landschaftsmaler ist er hervorgetreten, seinerzeit sich eines hohen Ansehens erfreuend. Eine ganze Reihe von Briefen Goethes an ihn[1]), sowie manche, von diesem Eckermann gegenüber und anderweitig getane Äußerungen beweisen das entschiedene Interesse und die Achtung des Großen von Weimar für den begabten Sachsen, den er als Forscher und Naturbetrachter in einem Atemzuge nennt mit Männern wie Sömmering, Oken, D'Alton, Geoffroy de Saint Hilaire, und dessen oben zitierte, ihm im Manuskript vorgelegene Arbeit über die Landschaftsmalerei er für wert erachtete, als eines, der ihm im Jahre 1822 wichtig und erfreulich gewordenen Begegnisse in den „Tages- und Jahresheften" ausdrücklich zu erwähnen, dieselbe „wohldurchdacht und wohlgefühlt" nennend.

Das Buch eines Schriftstellers, der so „dem Besten seiner Zeit genug getan", verdient schon aus diesem Grunde Beachtung. Die darin ausgesprochene, zu Beginn zitierte Prophezeiung indessen hat für uns, die wir wissen, zu welcher Bedeutung die Landschaftsmalerei erst im Verlaufe des verflossenen Jahrhunderts gelangt ist, etwas Auffallendes. Unser Interesse aber wird entschieden gefesselt, wenn wir uns einmal näher mit diesem Büchlein befassen. Die prophetische Schilderung nämlich jener Landschaftskunst, welche dieser Maler und Schriftsteller sich von der Zukunft ersehnt, die er vorausahnt und ihrem Wesen nach schon vorfühlt, sie entspricht tatsächlich durchaus im wesentlichen der späteren deutschen Malerei, wie sie wirklich geworden ist, — sie entspricht, sagen wir es gleich, der Kunst eines Arnold Böcklin und eines Hans Thoma. Sie liest sich manchmal wie eine Charakteristik derselben. Bescheiden zwar schreibt der Verfasser im sechsten dieser Briefe an seinen imaginären Freund: „Du würdest freilich zuviel verlangen, wenn ich Dir nun schildern sollte, wie im einzelnen ein solches landschaftliches Kunstwerk beschaffen sein sollte, welche besondere Gegenstände gewählt werden, wie die Ausführung in Form und Farbe sein müßte; denn dann müßte ich ja selbst schon der Künstler sein, von dem ich nur erwarte, daß er einst kommen wird." Zuversichtlich jedoch fügt er hinzu: „aber kommen wird er sicher!" Feinsinnig empfindet er dennoch das Wesen dieses „Landschaftsmalers der Zukunft" schon vor, indem er sich geistvoll das Verhältnis desselben zur Natur, seine ganze Auffassung, seine Gefühlsweise

[1]) Von ihm selbst veröffentlicht in seinem Buche: „Goethe. Zu dessen näherem Verständnis." Leipzig 1843.

und die Darstellungsmöglichkeiten begrifflich klar macht. Durch die Mitteilung dieser Gedanken, so meint er, ließe sich vielleicht „für das gegenwärtige Studium der Landschaftskunst mancher Nutzen ableiten", wenn auch die Verwirklichung solchen Ideals möglicherweise erst fernen Zeiten vorbehalten sei.

Wir müssen in der Tat annehmen, daß dieses seltsame, in zwei Auflagen erschienene Büchlein damals manchen aufmerksamen Leser, auch unter der jungen Künstlergeneration gefunden hat. Schon die öffentliche Belobigung und Empfehlung von seiten Goethes spricht dafür. Daß irgend einer der damals aufstrebenden oder der nachfolgenden Maler sich von ihm hätte anregen oder beeinflussen lassen, können wir zwar nicht beweisen; auch gilt es zu bedenken, daß eine Kunstrichtung wohl noch nie durch das reflektierende Programm eines Ästhetikers und Literaten hervorgerufen ward oder ihre entscheidende Wendung erhalten hat. Aber wir dürfen wohl sagen, daß diese deutlichen Vorahnungen und geistvollen, wie programmatischen Betrachtungen einem Bedürfnis und inneren Drange jener Zeit ebenso entsprungen sind wie die gleichzeitig sich vorbereitenden und die nachfolgenden wirklichen Taten der Kunst. Man bedenke nur — um eins von den später noch zusammenzustellenden kunsthistorischen Fakten hier schon vorwegzunehmen —: ein Landschafter wie Kaspar David Friedrich, dessen Bedeutung erst seit kurzem wieder erkannt worden ist, war nicht bloß ein Zeitgenosse, sondern sogar ein Mitbürger und intimer Freund von Carus. Beide Männer lebten zu gleicher Zeit in Dresden und verkehrten, wie Carus in seinen Lebenserinnerungen[1]) selbst berichtet, in anregender und fruchtbarer Weise miteinander; sie fanden sich in gemeinsamen Anschauuungen und Bestrebungen, sowie in — dankbarer Goetheverehrung. Beide gehörten sie zu dem, uns durch die Korrespondenz Goethes vertrauten Dresdner Bekanntenkreise des Dichters.

Wir dürfen in Carl Gustav Carus den Ästhetiker und Kunstphilosophen jener Gruppe von deutschen Malern der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vorstellen, die erst neuerdings, nach langer unverdienter Vergessenheit wieder „entdeckt" worden sind und für welche die

---

[1]) „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten" von Carl Gustav Carus, 4 Teile, Leipzig 1865—66; ein vergessenes Buch, das übrigens eine Fülle des Interessanten in mehrfacher Hinsicht enthält.

jüngst in der Berliner National-Galerie veranstaltete „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" eine Art Auferstehung bedeutete[1]).

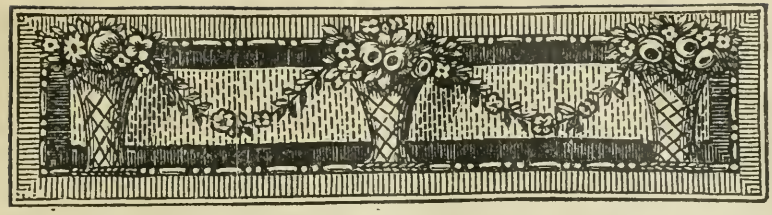
Aber mehr noch. Dieses Büchlein von Carus enthält — neben einigen abstrusen Gedankengängen, wie sie nun einmal bei allen philosophierenden Köpfen zuzeiten der Hegel und Schelling unvermeidlich zu sein scheinen — so vieles, was Goethescher Denkungsart und Natur- und Kunstanschauung entspricht und durchaus von derselben inspiriert erscheint, daß wir es wohl füglich wie eine Stimme aus dem Lager der Weimarer Kunstfreunde ansehen dürfen, als ein Zeichen dessen, was man in diesen Kreisen, was Goethe selbst, sich für die gesunde Entwicklung der Landschaftskunst gedacht und erhofft hat. Da nun aber diese Gedanken, so wie sie in den „Briefen" durch Carus festgelegt wurden, anderseits so merkwürdig prophetisch vorausschauen und auf spätere Entwicklung und Vollendung hindeuten, erhalten wir durch sie, so will mich bedünken, die Erkenntnis merkwürdiger innerer Zusammenhänge und einen nicht uninteressanten Standpunkt für die Beurteilung des Ursprunges, der Entwicklung und des Wesens der deutschen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.

So mögen denn einige Mitteilungen aus diesen „Briefen" nicht ganz unwillkommen erscheinen. Sollte vielleicht jemand denken, daß dem Schriftsteller Carus damit doch vielleicht zuviel posthume Beachtung zuteil werde, — mich däucht, der angedeutete, und noch ferner zu erweisende Zusammenhang mit den Kreisen eines Größeren rechtfertigt mein Bemühen. Wird uns doch immer deutlicher, wie sehr von diesem Großen, der aufgehenden Sonne gleich, weitreichende Strahlen über mehr als ein Jahrhundert bis auf unsere Tage und lange darüber hinaus segenspendend und erleuchtend gegangen sind, — daß von allem Bedeutenden und Großen in Kunst und Wissenschaft des 19. Jahrhunderts verbindende Linien, wenn nicht gar bewegende Treibriemen sich erblicken lassen zu jenem Kreise und ihrem, alles belebenden Zentrum. Auch für das Bereich der bildenden Kunst scheint mir das zu gelten, trotz aller gegenteiligen Meinung solcher, die in Goethe einseitig und nur halb erkennend bloß den „Klassizisten" sehen können, der erkältend und hemmend auf die Entwicklung der bildenden Kunst gewirkt habe! Erst wenn in dieser Beziehung mit einigen oberflächlichen,

---

[1]) Worauf schon Hugo v. Tschudi in seiner Einleitung zur Bruckmannschen Publikation der Jahrhundert-Ausstellung kurz hingewiesen hat.

aber eingerosteten Vorurteilen aufgeräumt ist, wenn man des Dichters Kunstanschauungen im Zusammenhang mit seiner Naturbetrachtung ganz zu verstehen begonnen hat, wird man, so will mir scheinen, von dem Ursprung und dem Charakter auch der Malerei des 19. Jahrhunderts andere Vorstellungen gewinnen. Als ein Versuch in dieser Richtung mag das Nachfolgende gelten. Daß schon allein viele äußere, bisher wenig oder gar nicht beachtete Fäden von Meistern und Kunstwerken der frühen Landschaftsmalerei dieser Epoche — abgesehen von solchen inneren Zusammenhängen — nach Weimar laufen, soll dann des weiteren im letzten Abschnitt berichtet werden.



II.

Die Ästhetik der neuen Kunst.

Im Sommer des Jahres 1784 in Eisenach weilend, wo er gern die Eindrücke einer herrlichen Wald- und Gebirgsnatur mit eigener Zeichenübung künstlerisch zu bannen suchte, schrieb Goethe einmal an Frau von Stein: „Die Berge und Klüfte versprechen mir viel Unterhaltung, sie sehen mir zwar nicht mehr so malerisch und poetisch aus, doch ist's eine andre Art Malerei und Poesie, womit ich sie jetzt besteige." Diese sonderbaren Worte bezeichnen eine Art entscheidender Wendung in der geistigen Entwicklung des Dichters. Ist es doch in dieser Zeit, wo er beginnt, der Natur mit geologischen und botanischen Interessen sich zuzuwenden. Wohl hatte er recht, wenn er, halb scherzend, halb ernsthaft, diese neue Betrachtung der Natur, der sein Sinn sich zu ergeben begann, auch als eine Art, wenn auch eine besondere, von Malerei und Poesie bezeichnete. Wissen wir doch, welch eminent künstlerischen Charakter die naturwissenschaftlichen Anschauungen des Dichters hatten. Aber es liegt in der flüchtigen Briefstelle — ihm damals vielleicht unbewußt — noch etwas anderes. Sein malerisches Sehen, im eigentlichen Sinne des Wortes, erfuhr von da an, Hand in Hand mit jenen wissenschaftlichen Bestrebungen, eine Klärung und eine Wendung. Ja, es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß sich von jenen Tagen an eine neue Art der Betrachtung landschaftlicher Natur, die gleichbedeutend ist mit einer neuen Auffassung der Landschaftskunst überhaupt, bei Goethe entwickelte. Bis dahin hatte er bei seinen eigenen zeichnerischen Versuchen wie seine malenden Zeitgenossen nur

durch die Brille anderer gesehen. Die großen Holländer des 17. Jahrhunderts vor allem waren es, die er bewundernd studierte und zu erreichen strebte. Der Name Allaert Everdingen kehrt in den Briefen an Frau von Stein immer wieder. Von der Wartburg über die Thüringer Wälder, die Berge und Täler schauend weiß er der Geliebten seine Eindrücke nicht besser in ein Wort zu fassen, wie indem er ihr lobpreisend diesen Meister nennt. Freilich ist er nie, Zeit seines Lebens, bei seinen eigenen Versuchen zu einem wirklichen eigenen malerischen Stil gelangt. Entweder haben ihm edle Vorbilder oder aber helfende Freunde unter den zeitgenössischen Künstlern Stift und Pinsel geführt. Er blieb eben auf diesem Gebiete Dilettant. Auch hat er andere stets auf die herrlichen Schöpfungen größter alter Meister als auf leuchtende Beispiele hingewiesen; wie er denn als Greis, nach seinem eigenen Ausspruche zu Eckermann, dem jugendlichen Friedrich Preller keinen besseren — und gewiß den besten und wohltätigsten „Segen" mit auf die Studienreise nach Italien zu geben wußte, als den ernst bedeutsamen und anfeuernden Hinweis auf Claude Lorrain und Nicolaus Poussin. Aber es hatte sich doch sein eigenes Auge in ganz besonderer Weise gebildet, und eine neue Art, der landschaftlichen Natur gegenüberzustehen hatte sich in ihm ausgebildet.

Seine Naturanschauung aber ist es, die unmerklich ein Eigentum des ganzen, ihm folgenden Jahrhunderts geworden ist!

Einen Niederschlag davon erkennt man in jenem Büchlein von Carl Gustav Carus, das uns in so merkwürdiger Weise ein Licht auf das Wesen der deutschen Landschaftsmalerei und ihrer ersten Vertreter zu werfen verspricht. Dankbar und ausdrücklich bekennt sich dessen Verfasser als von dem Dichter angeregt und geleitet.

Goethe hatte sich in seinen beiden Zeitschriften, den „Propyläen" und „Über Kunst und Altertum" nach dieser Richtung mitgeteilt und auf die zeitgenössische Kunst zu wirken gesucht. In der erstgenannten beabsichtigte er ursprünglich nicht nur die künstlerischen, sondern auch naturwissenschaftliche Fragen zu behandeln[1]). Indessen machte er dann seine diesbezüglichen Forschungsergebnisse und Erkenntnisse in einer Reihe selbständiger, periodisch herausgegebener Hefte „Zur Naturwissenschaft", vornehmlich „Zur Morphologie" bekannt, die er mit besonderer Vorliebe auch seinen künstlerisch begabten oder für die Kunst interessierten Freunden zusandte. Zahllose Äußerungen in den Briefen an Goethe von ver-

[1]) Siehe den Brief Goethes an Cotta, Jena, am 28. Mai 1798.

schiedenen Seiten beweisen, daß man in manchen Kreisen seine Intentionen wirklich wohl verstand. Besonders empfänglich in dieser Beziehung erwies sich aber Carus, der in seiner Doppeleigenschaft als Naturforscher und Künstler hier dem Dichter besonders nahe stand.

Das Gesetzmäßige in Natur und Kunst aufzuspüren war Goethes Streben, sowie die inneren Beziehungen nachzuweisen, welche die Kunst mit unwandelbaren Naturgesetzen verbindet. Diesen Weg in bezug auf die Landschaftsmalerei weiterzuführen, das war die Absicht von Carus. Den Künstlern wünscht er die Augen zu öffnen für die organischen Zusammenhänge, die großen Gesetzmäßigkeiten, die charakteristisch bedeutungsvollen Formen in der weiten Natur, so wie sie der im Goetheschen Schauen erzogene Naturforscher damals erfaßte. Gegenüber der bis dahin geübten Manier in der Landschaftskunst, welche die Natur mißachtete und vergewaltigte und nicht eigentlich verstand, wünschte er in diesem Sinne eine neue Naturwahrheit und zugleich Kunstwahrheit zu verbreiten. Er meint[1]), man müsse die junge Künstlergeneration vor jener bis dahin geübten Willkür oder „Rohigkeit" schützen durch „geistreiche und lebendige Hinweisung auf das hohe Gesetzmäßige, welches äußere Formen der Naturdinge bestimmt." „Hingeführt werde demnach", so sagt er, „der junge Landschaftsmaler auf Beachtung des Zusammenhanges, welcher notwendigerweise gewisse Gebirgsformen mit der innern Struktur ihrer Massen in Übereinstimmung setzt, und auf die Notwendigkeit, mit der wieder diese innere Struktur aus der Geschichte dieser Gebirge folgt, ferner auf die Notwendigkeit einer gewissen Vegetation für gewisse Standorte, auf den innern, durchaus regelmäßigen und gesetzmäßigen Bau des Vegetabils, auf die Umstände, welche die Entwicklung der Pflanze, des Baumes, des Strauches bald so, bald so modifizieren, auf die verschiedene Bewegung der Gewässer; aufgeklärt werde er über die eigentümlichen Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen, die verschiedenartige Natur der Wolken, ihre Bildung und Auflösung, wie ihre Bewegung. Sind ihm aber so die tieferen Elemente der Erde, des Wassers, der Luft, wie sie die Grundlage der verschiedenen Erscheinungen des Erdlebens bilden, zugänglicher geworden, so mögen nun insbesondere die Lebenswirkungen des vierten und geistigsten Elementes, des Feuers, des Lichts, durch dessen Spannung er ja überhaupt allein zu sehen und zu bilden vermag, ihm erläutert werden; die Gesetze des Sehens, die

[1]) S. 141 f. der „Briefe".

verschiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichtes, die Entstehung der Farbe, die geheimnisvollen Gegensätze und Beziehungen der Farbe mögen ihm angedeutet werden, und so, wenn auch seine ganze Richtung kein erschöpfendes Eingehen in diese Mysterien gestattet, werde ihm wenigstens die Ahnung von dem Bedeutungsvollen der verschiedenen Seiten des Erdlebens, die er nachzubilden unternimmt, damit er ein solches Nachbilden bei aller Freudigkeit und Heiterkeit nicht unternehme ohne Ehrfurcht, ja, nicht ohne Andacht."

Zur Erreichung solcher Anschauung wünscht Carus, daß bei der Ausbildung junger Landschaftsmaler fürderhin jene Hilfsmittel des Studiums benutzt würden, welche die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise darbieten, soweit sie auf die Erkenntnis der charakteristischen Formen sowie der einheitlichen Zusammenhänge und organischen Beziehungen ausgehen. Bedienten sich doch die Figurenmaler und die Bildhauer schon seit so langen Zeiten mit Erfolg der Anatomie! Warum sollte der Landschafter sich nicht vom Geologen und Botaniker belehren und fördern lassen? „Es ist in Wahrheit merkwürdig", so meint er, „daß bei dem bisherigen Unterricht in Landschaftsmalerei man die Notwendigkeit eines solchen naturwissenschaftlichen Teiles so ganz übersehen konnte, da man in anderen Zweigen bildender Kunst die Unerläßlichkeit des Zuziehens naturwissenschaftlicher Studien so bald einsah und z. B. für die Darstellung menschlicher Gestalt recht gut gewahr wurde, wie große Aufklärung man von dem Studium des Gliedbaues menschlicher Gestalt, Beachtung ihrer Knochen- und Muskelbildung usw. für das richtige Auffassen und Wiederhervorbringen des Typus einer reinmenschlichen Form erwarten dürfe[1])."

Ähnlich pflegte sich Goethe selbst zu äußern. Sagte er doch einst zu Eckermann[2]): „Ein Landschaftsmaler muß viele Kenntnisse haben. Es ist nicht genug, daß er Perspektive, Architektur und die Anatomie des Menschen und der Tiere verstehe, sondern er muß sogar auch einige Einsichten in die Botanik und Mineralogie besitzen: erstere, damit er das Charakteristische der Bäume und Pflanzen, und letztere, damit er den Charakter der verschiedenen Gebirgsarten gehörig auszudrücken verstehe. Doch ist deshalb nicht nötig, daß er ein Mineralog vom Fache sei, indem er es vorzüglich nur mit Kalk-, Tonschiefer- und Sandstein-

[1]) S. 145 f.
[2]) Am 21. Dezember 1831.

gebirgen zu tun hat und er nur zu wissen braucht, in welchen Formen es liegt, wie es sich bei der Verwitterung spaltet, und welche Baumarten darauf gedeihen oder verkrüppeln."

Tatsächlich haben sich die Künstler dieser Tage zu solchen Anschauungen bekannt, wenigstens jene aus der Gruppe, die uns hier vorzüglich interessiert, — wozu denn allerdings Richtungen wie die der Nazarener nicht gehören. Schon im Jahre 1809 schrieb z. B. Philipp Otto Runge an seinen Freund, den Maler von Klinkowström, der gerade in Paris weilte[1]): „Es freut mich ungemein, daß Du an dem Jardin des plantes soviel Gefallen findest; ich bitte Dich, die bemerkenswertesten Formen nicht bloß zu sehen, sondern, wenn Du es irgend kannst, die architektonische Festigkeit und Form der Pflanze aufzusuchen und Dir zu notieren." Er hält es für „notwendig, einige Einsicht in botanische Formen zu haben".

Das war eben in jenen Tagen, wo vorwärtsstrebende Geister unter den Künstlern um ein neues innigeres Verhältnis zur Natur sich bemühten, wo jene besondere Auffassung der Landschaft sich auszubilden begann, die charakteristisch für das 19. Jahrhundert bis auf unsere Tage geworden ist.

Wenn wir uns übrigens bei solchen Worten Runges an die köstlichen Pflanzenstudien Albrecht Dürers erinnert fühlen, so mag uns dies eine Gewähr dafür sein, daß wir in diesem Bestreben, in dieser Art, mit einem treuen Auge der Natur gegenüberzutreten und alle Form in ihrer Gesetzmäßigkeit und ausdrucksvollen Bestimmtheit prägnant zu erfassen, echt deutschen künstlerischen Sinn von neuem sich äußern sehen. Auch mag darauf hingewiesen werden, daß wir die ersten Beispiele jener Landschaftskunst, deren Wesen wir weiterhin mit Carus und andern zu ergründen suchen wollen, — eigentlich schon in jenen wundervollen Aquarellblättern zu erkennen haben, in denen Dürer landschaftliche Eindrücke studienhaft sich zu fixieren liebte. Eine weitere höchst interessante Parallele, auf welche einzugehen hier indessen zu weit führen würde, ergäbe sich wohl, wenn man einmal die theoretischen Arbeiten Dürers mit den entsprechenden Anschauungen und Bemühungen Goethes vergliche.

Es ist mir nicht bekannt, ob diese Anregungen Goethes und Carus'

---

[1]) Hamburg, den 13. Juny 1809; cf. „Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder." Hamburg 1840. Bd. I, S. 176.

den praktischen Erfolg gehabt haben, daß damals in Schülerateliers oder an Akademien solche naturwissenschaftliche Unterweisungen in den Lehrplan aufgenommen waren. Vielleicht möchte uns auch eine derartige Forderung zu weitgehend erscheinen, wenngleich die Anatomie ja zu allen Zeiten mit Erfolg gelehrt worden ist. Wie dem aber auch sei, es gilt bei alledem zu bedenken, daß die späteren Künstler und wir mit ihnen schon in einer Tradition erzogen sind, die sich im Grunde von den Bemühungen jener frühen Tage herschreibt. Diese anschaulichen Kenntnisse der Natur, den ruhig und klar auf alle landschaftliche Erscheinung gerichteten Blick, wir haben ihn schon als einen fertigen Besitz überkommen. Damals aber hatte man sich noch aus den Fesseln einer eingewurzelten Manier freizumachen, welche nach überlieferten Rezepten Luft und Wasser, Berg und Vegetation, wie nach Schablonen zu behandeln sich gewöhnt hatte. War doch z. B. ein allgemeingültiger „Baumschlag" ausgebildet worden, „der für den ganzen Linné ausreichen mußte", — wie sich Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen, der eigenen Lehrlingszeit schmerzlich humoristisch gedenkend, einmal ausdrückt, indem er überhaupt an mehreren Stellen dieser entscheidenden Wandlungen in der deutschen Landschaftskunst, an denen er damals in Dresden unter Friedrichs und Dahls Führung selbst teilgenommen hatte, ausführlich und anschaulich Erwähnung tut[1]).

An diese „Hauptwurzel alles Übels" damaliger Landschaftsmalerei wünschte denn Carus die Axt zu legen: „denn von hier aus sind die Tausende von Bildern entstanden, die immer nur wieder an Bilder und niemals an die eigentliche Natur erinnern". „Die Kursivlettern, die man für Wolkenformen, für den sogenanten Baumschlag, für Meereswellen und Berggestalten eingeführt hatte", das alles wollte er entfernt sehen[2])!

Nichts lag aber natürlich solchen Äußerungen Goethes und Carus', sowie den entsprechenden Bestrebungen Runges und verwandter Maler ferner, wie Kunst und Künstler auf den Weg reflektierenden Gelehrtentums zu treiben. Die Wege des Malers und des Naturforschers haben nicht ein Ziel. Nicht in der „Schule des Zergliederers", so heißt es bei Goethe in der Einleitung zu den Propyläen, braucht sich der Künstler

---

[1]) „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers" von Ludwig Richter; im 5., 6. und 10. Kapitel.

[2]) S. 134 f.

mühsam das ihm Zweckdienliche auszusuchen. Aber jene Anschauungsweise, welche Goethe für die Naturwissenschaften vertrat, das Bewußtsein innigerer Naturnähe, die Ehrfurcht vor dem Gesetzmäßigen alles Gebildeten, der Sinn für die unwandelbaren und ausdrucksvollen Formen alles lebendig Geschaffenen, — das war es, was den Künstlern wieder nahegelegt und durch den Hinweis auf die vollendeten Vorbilder klassischer Kunst, die schon einmal diesen Weg bis zum Ziele höchster Stilvollendung geschritten war, deutlich gemacht werden sollte. Das war die Tendenz der so oft verkannten Weimarer Zeitschrift der Propyläen, deren Anregungen Carus und Friedrich und Runge und ihre Gesinnungsgenossen auf ihrem Gebiete, der Landschaftsmalerei, getreulich folgten. Mit welchem Bewußtsein das geschah, werden wir später noch an einem Ausspruch des letztgenannten erkennen.

Allerdings liegt dieses Streben nach Naturwahrheit fern von jenem plumpen und unkünstlerischen Realismus, in den sich einige dekadente Richtungen der Landschaftskunst gegen das Ende des 19. Jahrhunderts verirrt haben. Man lese etwa bei Eckermann[1]), wie geistvoll Goethe bei dem bekannten herrlichen Bilde der Heuernte des Rubens (im Palazzo Pitti) den Verstoß gegen die Wirklichkeit der Beleuchtung nicht bloß entschuldigt, sondern als künstlerisch berechtigt, ja notwendig erklärt. Über der Naturwirklichkeit stand ihm eben die Kunstwahrheit. Aber im einzelnen, so belehrt er an jenem Tage seinen aufhorchenden Jünger, „muß der Künstler freilich die Natur treu und fromm nachbilden", damit nicht „der eigentümliche Charakter verletzt würde".

Auch Carus wehrt sich ausdrücklich gegen das Mißverständnis, daß er „von der Landschaft einen didaktischen Zweck fordern könnte[2])". Wenn er sich auf die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse beruft, will er nicht den Künstler zum Gelehrten machen. „Gewiß", so schreibt er seinem Freunde[3]), „Du stimmst mit mir hierin überein und fühlst entschieden, wie hier nicht von Lehrhaftigkeit im gewöhnlichen Sinne die Rede sein kann, sondern daß es dabei auf ein unmittelbares Heraufheben des Betrachtenden in die Sphäre einer höheren Welt- und Erdanschauung ankomme." „Eine tiefere Anschauung von den mächtigen, sich unendlich durchkreuzenden Lebensregungen der Erde, von ihrer Atmo-

---

[1]) Gespräch am 18. April 1827.
[2]) S. 112.
[3]) S. 115.

sphäre, ihrem Gewässer und ihren lebendigen Einzelwesen" soll den neuen landschaftlichen Kunstwerken „einen besondern Charakter, eine neue eigentümliche Wirkung auf das Gemüt des Betrachtenden" verleihen. Es ist jenes Verhältnis des menschlichen Auges und damit zugleich des innern Sinnes, des Gemüts zur Natur, das Goethe zuerst sich aufgetan hatte, und das er meinte, als er einmal mit wenig Worten tiefsinnig von dem Ergebnis seiner Naturbetrachtungen an Schiller schrieb[1]): „Es wird, wenn Sie wollen, eigentlich die Welt des Auges, die durch Gestalt und Farbe erschöpft wird."

Es ist die große Lehre, die der Dichter ein andermal in die Verse faßte:

„Müsset im Naturbetrachten
Immer Eins wie Alles achten;
Nichts ist drinnen, Nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet, ohne Säumnis,
Heilig öffentlich Geheimnis"[2]).

Zu Offenbarern dieses Geheimnisses sind die Künstler berufen, „deren Auge klar und rein auffaßt", sagt Carus[3]), der sich auch dieser Verse Goethes erinnert. „Was bildet denn Landschaftsmalerei, als die große irdische, uns umgebende Natur?", so ruft er aus[4]), „und was ist erhabener, als die Erfassung des geheimnisvollen Lebens dieser Natur? Und wird der Künstler, durchdrungen von der Erkenntnis der wunderbaren Wechselwirkungen von Erde und Feuer und Meer und Luft, nicht gewaltiger durch seine Darstellung zu uns reden, wird er nicht reiner und freier die Seele des Beschauenden aufschließen; daß auch ihm sich die Ahnung der Geheimnisse des Naturlebens erschließe, daß auch er erkenne, kein ungeregeltes, leeres Ungefähr bestimme den Zug der Wolken und die Form der Gebirge, die Gestalt der Bäume und die Wogen des

---

[1]) Weimar, den 15. November 1796.

[2]) Indem Ludwig Richter einmal in seinen „Lebenserinnerungen" (Kap. 24) von den Wandlungen in der damaligen Kunst spricht und von einem leidenschaftlichen Gespräch über eine neue Dresdener Kunstausstellung zu Beginn der dreißiger Jahre berichtet, zitiert er diesen Vers. Nichts ist bezeichnender. Solchen Sinnes waren eben die Künstlergespräche dieses Dresdener Malerkreises.

[3]) S. 138.

[4]) S. 108.

Meeres, sondern es lebe in alledem ein hoher Sinn und eine ewige Bedeutung?"

Daher denn stellt Carus allgemein zunächst zwei Hauptregeln auf, deren Sinn der Künstler sich klar zu machen habe: die Forderung der Beachtung gesetzmäßiger Form und die der charakterisierenden Unterscheidung der verschiedenen Gegenstände nach ihrer Materie. Er drückt sich so aus[1]):

„Auf zweifache Weise aber soll das Auge die Natur recht erfassen, einmal soll es die Formen der Naturdinge nicht als ein willkürliches, unbestimmtes, gesetzloses und deshalb sinnloses, sondern als ein durch göttliches Urleben bestimmtes, ewig gesetzmäßiges und höchst sinnvolles auffassen lernen; ein anderes Mal aber soll es zugleich die Verschiedenheit der Substanz in den Naturdingen gewahr werden, den Unterschied merken, den eine und dieselbe Form, wenn sie von verschiedenen Substanzen erfüllt wird, in ihrer Gesamterscheinung darbietet, und die Verbindung, die Beziehung gewahr werden, welche zwischen den einzelnen Substanzverschiedenheiten und gewissen Formen besteht."

„Dem rohern Sinn nämlich erscheint in der Naturbetrachtung nur zu vieles als willkürlich, als zufällig, als gesetzlos; denn er ist selbst noch außer dem Gesetz und eben darum um so befangener. Ihm ist es bedeutungslos, ob ein Gebirge nun gerade mit dieser oder jener Art der Linien sich umschreibt, ihm ist es gleichgültig, ob eine Wolke so oder so zieht, eine Welle in dieser oder jener Linie sich erhebt, ihm gilt es einerlei, ob ein Baum gerade so oder so gewachsen sei."

In diesem Sinne betrachtet Carus nun die einzelnen Naturerscheinungen als Motive landschaftlicher Darstellung. Er sieht denselben ihre verschiedenen Variationen und den verschiedenen Charakter ab, und beobachtet den Eindruck jeweils sich verändernder Wechselwirkungen der Elemente aufeinander.

So kommt er dazu, eine Art „Physiognomik der Gebirge" zu empfehlen, welcher er als Beilage zu seinen „Briefen" eine besondere Abhandlung widmet. Dabei erinnert er an Alexander von Humboldts „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse", deren Erscheinen ihm Bestätigung eigener Ansichten und Ermunterung in seinem Bestreben gebracht habe. Daß dieses großen Gelehrten verwandte naturwissenschaftliche Bemühungen übrigens in dieselbe Zeit fallen, werden wir nicht als

---

[1]) S. 139 f.

einen Zufall betrachten, sondern darin das Walten einer allgemeinen Zeitströmung erkennen müssen. Dieses Erwachen eines neuen Verhältnisses des Menschen zur Natur, aus dem sich einerseits die moderne Naturwissenschaft, anderseits die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, dürfte mit zu den interessantesten Kapiteln in der Geschichte der menschlichen Kultur gehören.

Die Beobachtung der verschiedenen Bergformen und Lagerungen, die Unterscheidung der Gebirgsarten kann in der Tat dem Landschaftsmaler nicht gleichgültig sein. Und zu wissen, welche Vegetation z. B. auf dem Urgebirge gedeiht, welche andere auf der andersgeformten und andere Daseinsbedingungen für das organische Leben darbietenden Sandsteinformation kann ihm nur förderlich sein. Denn die anorganische Form und ihre Substanz beeinflußt in einem solchen Falle sehr entscheidend die organische Bildung; und der ausdrucksvolle Charakter eines ganzen Landschaftsbildes sowie seine einheitliche Stimmung hängt auf das engste von der naturgemäßen Übereinstimmung dieser beiden sich bedingenden Motive ab. So führt denn Carus aus, wie der Maler durch eine genauere Charakteristik der einzelnen Formationen in einer großen Gebirgslandschaft ein Bild des Lebens sogar in der Wiedergabe der starren Erdkruste zu geben imstande sei. Man könne, so meint er etwas übertreibend[1]), im eigentlichen Sinne des Wortes dann von „historischen Landschaften" sprechen, insofern nämlich die verschiedenen Gesteinsbildungen dem kundigen Auge die ganze Entstehungsgeschichte der Gegend offenbaren. Goethe war ja in seinem künstlerisch-wissenschaftlichen Schauensvermögen wirklich so weit gekommen, die Natur in diesem Sinne auf den ersten Blick „abzulesen", wie er sich gern ausdrückte. Das macht seine Reisebeschreibungen so besonders interessant und auch für den nicht fachmännisch mineralogisch gebildeten Leser so anschaulich fesselnd.

Carus macht den Versuch, einige Gebirgsformationen charakterisierend zu beschreiben, die dem Landschafter „ebensowenig bedeutungslos sein können", wie er meint, als dem Historienmaler „die Physiognomie eines Menschen für seinen Charakter oder die Gesamtbildung der Tiere für ihren innern Bau". Um ein Beispiel zu geben, mögen einige Stellen seiner Ausführungen folgen[2]):

---

[1]) S. 109.
[2]) S. 178 ff.

„Erwägen wir denn zuerst die Physiognomie der schon abgewitterten Urgebirge, so werden wir sie als vorzüglich charakteristisch nicht verkennen können. Breite, mächtige, sanft anschwellende, Größe und Höhe mit ausnehmender Schönheit der zartesten Wellenlinien vereinende Bergrücken bilden die Eigentümlichkeit derselben. Verfolgt man z. B. den herrlichen, sanftgewölbten, breiten Kamm des Riesengebirges, so wird man diese Formen nur mit dem sanftgehobenen Rücken einer ruhig wallenden, nicht stürmisch zu spitzigen Brechungen aufgeregten Meereswelle vergleichen können. Man glaubt in diesen freien, ausgedehnten, mächtigen Höhenzügen eine ruhigere kristallinische Bildung der Urzeit zu erkennen, und findet zugleich das ehrwürdige, für menschliche Berechnung unzugängliche Alter derselben ausgesprochen in der Umänderung ihrer Oberfläche, wo, durch eine Jahrtausende andauernde Verwitterung, fast durchgängig schon der Boden für organisierte Wesen entstanden ist, die Felsen mit einer Erdschicht überzogen und mit mannigfaltigen Pflanzen überkleidet sind." „Rauh und scharfkantig, die Festigkeit des Gesteins bekundend", zeigen sich die Formationen dieser Gebirge dort, wo herabstürzende Wassermassen sie entblößt haben, oder dort, wo, wie auf den Kämmen der Höhenzüge, die Urklippen selbst, noch nicht überwachsen, als große, übereinander geschichtete Granittafeln zutage stehen, wie Ruinen von Türmen oder Mauern. Hier, an solchen Orten ist es, wo das Volk, schon in der Vorzeit künstlerisch sich betätigend, aus dem Charakter der Natur heraus sagenhafte Gestalten sich erfand und Rübezahl und andere Geister hausen läßt. — „Sehr verschieden von dieser Physiognomie ist die der Trachyt- und Flötzgebirge. . . . Wir bemerken hier die Spuren einer unruhigeren, mehr durch mechanische Revolutionen bedingten Bildung; die Umrisse der Berge sind mehr unterbrochen und kleinlich, die Berggipfel heben sich schroffer und spitziger in die Höhe und erscheinen wenig oder nicht mit Erdrinde überzogen, sondern nur mit Gerölle, dem Zeichen der begonnenen, aber noch nicht, wie bei den Urgebirgen, vorgerückten Verwitterung bedeckt, übrigens kahl und öde."

„Ferner habe ich an den Sandsteingebirgen eine besondere Physiognomie nicht unbemerkt lassen können, da dieselbe zur Genüge ausgesprochen ist: in der deutlich schichtweise ruhenden Lagerung der Felsen, in den Spuren ihrer, durch neuere Gewässer, bei eigener größerer Weichheit und alter, auf Erhebungsvorgängen beruhender Zerklüftung, leichter erfolgenden Zerstörung; in den somit entstandenen schroffen, im einzelnen aber immer stumpf und rundlich ausgebrochenen und ausgewaschenen

Felswänden, den engen, eingerissenen Schluchten, in den viereckigen, stehengebliebenen Massen, in den durchgebrochenen Felsöffnungen und in so mancher anderen Eigentümlichkeit."

„Endlich aber scheint unter den mir bekannten Gebirgsformationen wohl kaum eine so sehr als die Basaltbildung durch ihre Physiognomie sich auszuzeichnen. Hohe, schroff und spitz zulaufende, einzeln stehende Bergkuppen kündigen sie schon von weitem an; dem Näherkommenden aber fällt die dunkle Farbe des Gesteins, die scharfkantige rauhe Fläche der Wände, und, bei dem säulenförmigen Basalt, besonders das Hervorragen der meistens etwas schiefgeneigten Säulenmassen, welche, Orgeln vergleichbar, sich aneinanderreihen, alsbald in die Augen."

Der Beziehung von Gebirgsformation zur darauf befindlichen Vegetation hatte Goethe stets eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Schon in dem Berichte von seiner Schweizerreise im Jahre 1779 an Frau von Stein[1]) finden sich im Anschluß an die geologische Beschreibung einer gewissen Gegend die bezeichnenden Worte: „Die Vegetation behauptet ihr Recht, auf jedem Vorsprung, Fläche und Spalt fassen Fichten Wurzel, Moos und verwandte Kräuter säumen die Felsen. Man fühlt tief, hier ist nichts willkürliches, alles langsam bewegendes, ewiges Gesetz."

Von dem Pflanzenwuchs selbst heißt es weiter bei Carus[2]): „Wie bedeutungsvoll ist nicht die Art der Vegetation für den Charakter der Gegend; und die Geschichte der großen Formationen der Pflanzenwelt uns im schönen und sinnigen Gewande vorzuführen, wäre sicher eine edle Aufgabe der Kunst; denn es gibt ein geheimes Verhältnis unter diesen stillen Geschöpfen, und ein reiches poetisches Leben verbirgt sich in ihren Blättern und Blüten."

„Der stillste Waldwinkel mit seiner mannigfach treibenden Vegetation, der einfachste Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen, vor blaulicher Ferne mit duftig blauem Himmel umwölbet[3])", — auch diese bescheidenen Motive, diese kleinsten Naturausschnitte können, wie die großen Bilder gewaltiger Erdformationen mit Fernblicken über Berge und Täler, wie Seestürme und Wasserstürze „würdige und schöne Gegenstände der Kunst sein", sofern auch in ihnen der Sinn des

---

[1]) Vom 3. Oktober.
[2]) S. 110.
[3]) S. 119.

Lebens der Natur in der bedeutungsvoll gesetzmäßigen Form jeder Einzelerscheinung wie im Zusammensein des vielen Verschiedenen erfaßt ist.

Endlich das Leben der Atmosphäre! Die Wechselwirkungen von Wasser und Luft; der Kampf der streitenden Elemente; das Spiel der wieder versöhnten! Die wechselnden Formgebilde der Wolken, — auch sie ewigen Gesetzen gehorchend, auch in ihnen Sinn und Ausdruck des Lebens der Natur zu erkennen! Auch hier kann es dem Maler nicht gleichgültig sein, die Beziehungen ergründet zu sehen, die zwischen den einzelnen typischen Wolkenformen und den Jahres-, ja Tageszeiten, dem Stande der Sonne, ihrer Wärmekraft, dem Klima, dem Luftdruck und wiederum der Erdformation — ob im Gebirge oder über der Ebene — walten. Ob er z. B. zu einer beabsichtigten Frühlingslandschaft, in welcher spielende Winde über eben ergrünende und erblühende Auen bei reiner und leichter Luft weiße Wölkchen treiben, gerade die diesen Bedingungen der Gesamtstimmung entsprechende Wolkenformation findet — in diesem Falle wohl eine Art der leichten, hochschwebenden vielzerteilten Cirrusformation —, das muß dem Künstler als eine Frage von Bedeutung erscheinen. Ein Mißgriff in dieser Hinsicht kann ihn den gewollten Stimmungscharakter der Landschaft wie das einheitliche Ineinanderklingen aller Motive ganz verfehlen machen.

Mit welcher Verehrung gedachte nicht Goethe eines Vorläufers auf diesem Gebiete der Naturbetrachtung: des Engländers Howard, der zum ersten Male die flüchtigen Gebilde des Himmels nach ihren typischen Formungen systematisch geschieden und benannt hatte, und den Gesetzen ihrer Entstehung im großen Naturzusammenhange nachgegangen war! Diese meteorologischen Beobachtungen, diese „Formung des Formlosen", wie er sagte, dieser Nachweis einer Gesetzmäßigkeit auch im „Gestaltenwechsel des Unbegrenzten", scheinbar Willkürlichen mußte ganz besonders nach des Dichters Sinn sein. Er widmete bekanntlich dem englischen Gelehrten und seiner Theorie eine besondere Schrift und das dieser angefügte berühmte Gedicht: „Howards Ehrengedächtnis". Carus bekennt sich ganz besonders hiervon zu seiner eigenen Arbeit über die Landschaftsmalerei angeregt.

Alle Erscheinungen der landschaftlichen Natur, vom ruhig und massig lagernden Urgebirge bis zur flüchtig entstehenden und vergehenden Wolke, charakteristisch zu erfassen, in ihrer Gesetzmäßigkeit und nach ihren Zusammenhängen, — das ist das Ziel dieser neuen Naturbetrachtung, dieser

neuen Kunst. Mit einem Worte: die Schilderung des Lebens der Natur, des Erdlebens. Ebenso wie der Historienmaler die Darstellung des Menschenwesens und -lebens zur Aufgabe sich gestellt sieht. Dementsprechend möchte Carus dieser Kunst auch einen neuen Namen verleihen. Er meint[1]): „Von diesem Standpunkt nämlich betrachtet, kann uns der triviale Name der Landschaft nicht mehr genügen; es liegt hier etwas Handwerksmäßiges, dem mein ganzes Wesen widerstrebt. Ein anderes Wort also wäre zu suchen und einzuführen, und ich schlage hierzu vor: Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst. — Mehr wenigstens von dem Ideale, was ich hier aufstellen wollte, liegt gewiß in diesem Worte, als in dem der Landschaft."

Als originelle, den Kern der neuen Kunst treffende Bezeichnung mag dieses Wort immer hingehen, wenn es auch nicht den schlichten Namen der Landschaft verdrängt hat.

Auch „mystische" oder „orphische Bilder", nach einem Ausdrucke Goethes, möchte er gern sagen. Damit meint er allerdings „nicht jene kleinliche, ich möchte sagen abergläubische Mystik, welche irgend ein durch Konvention nnd Tradition gegebenes Symbol in den Kreis der lebendigen Kunst einschwärzen möchte". „Nein!" so ruft er aus[2]), „ich meine die Mystik, welche ewig ist wie die Natur selbst, weil sie nur Natur, die am lichten Tag geheimnisvolle ist", — wie wiederum Goethe gesagt hatte. Es ist der Sinn für die in einer Gesetzmäßigkeit waltende Einheit in der gesamten Natur, dem in solcher Kunst und in diesen Bezeichnungen Ausdruck verliehen werden soll[3]).

Mit der neuen Auffassung der Landschaftsmalerei hing nun aber auch ein veränderter Begriff von Schönheit in derselben zusammen. Für „schön" hatte bisher das Typische, ja das Schematische, z. B. ein Baumschlag, auf Kosten des Individuell-Charakteristischen lange Zeit

---

[1]) S. 118.

[2]) S. 107 f.

[3]) Dabei mag eines geistvollen Versuches eines neueren Schriftstellers Erwähnung geschehen, die Landschaftsmalerei überhaupt, ihrem Wesen nach, als eine „dionysische Kunst" zu erweisen, gemäß der von Nietzsche in die Ästhetik eingeführten und dem Begriffe des „Apollinischen" entgegengesetzten Bedeutung des Wortes. Die dort vorgenommene „Identifizierung" der Landschaft mit der Musik mag als paradoxer Ausdruck für eine innere Wahrheit hingenommen werden. Siehe: Gottfried Niemann, „Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder über das Wesen von Landschaft und Musik". Leipzig 1904. — Auch Carus macht einmal den Vergleich mit der Musik.

hindurch gegolten. Die Gegenstände der Natur hatten sich ein mehr oder minder willkürliches Arrangement gefallen lassen müssen. Die Hogarthsche Schönheitslinie konnte als ein Allheilmittel in allen Fragen der Komposition gepriesen werden. An die Stelle des nie zu tadelnden Nacheiferns großer Vorbilder war das Nachahmen getreten. Man gefiel sich allzu sehr im Stilgewande des Claude oder des Poussin oder aber der Holländer des 17. Jahrhunderts.

Das alles hatte zu der Manier geführt, aus der eben Carus die Landschaftsmalerei befreien wollte, indem er ein neues unmittelbareres Verhältnis zur Natur anzubahnen suchte. Ein schönheitsbarer Realismus aber sollte diese neue Auffassung keineswegs sein.

Als „schön" gilt ihm vor allem das, was das Wesen der Naturdinge „rein ausspricht, oder mit anderen Worten, alles, worin Natur ihrem eigensten Wesen gemäß und ungetrübt sich offenbart[1])." Er meint deshalb, daß es „keine an und für sich schöne Linie geben könne"; und fährt fort: „sie wird es nur durch den Körper, den sie umschließt (weshalb nicht leicht eine unglücklichere Idee erfaßt worden ist, als die Hogarths von der Wellenlinie als alleiniger Schönheitslinie)."

„Es gilt hier sonach eine feine Unterscheidung der Formen, wo die Natur ihrem eigensten Willen und Wesen gemäß klar und deutlich und also schön sich ausspricht, und denen, wo sie von ihrem Wesen abgewendet, verkümmert, gestört, unschön erscheint; eine Unterscheidung, die wahrlich nicht so leicht ist, als es flüchtigem Urteil erscheint, die einen gar feinen Takt für ein Zuviel und Zuwenig voraussetzt, und die nur in einem rein- und zarterhaltenen Gemüt und bei innigem Durchdrungensein von der jedem Dinge eigentümlichen organischen Form, ja von dem schönen, die ganze Natur durchdringenden und erhaltenden Gleichgewichte im vollen Umfange möglich ist."

Eine Form, in der sich nicht völlig deutlich das Wesen des Gegenstandes ausspricht, kann also nach ihm nicht schön heißen. Auf diese Weise hält sich die neue Kunst frei von wahllosem Realismus und begibt sich auf jenen Weg eines gesunden Naturalismus, der zur charaktervollen Darstellung des Idealen, ja der „Ideen" im Bilde der geläuterten und sich rein aussprechenden Erscheinungsformen führt. Und die Schönheit, wie sie nun verstanden wird, besteht somit in dem der

---

[1]) S. 147 f.

Natur abgesehenen und zur bildmäßigen Wirkung gestalteten Gesetzmäßigen, sowie in dem solcher Gesetzmäßigkeit entsprechenden ausdrucksvollen Charakteristischen des einzelnen und des Zusammenhanges des Ganzen.

Eine solche Kunst wäre aber die Erfüllung des Programms, das Goethe aufgestellt hatte. In so manchen Schriften hatte der Dichter nichts anderes gefordert. Seine Definition lautete: „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben."

Das Streben aller echten deutschen Landschaftsmalerei zielte im Grunde von jeher auf dasselbe. Das Schöne im Charakteristischen zu suchen und zu finden, darauf gingen schon Dürer und Altdorfer und ihre Zeitgenossen aus; und das Charakteristische im Gesetzmäßigen zu erweisen, war des großen Nürnbergers ganzes theoretisches Bemühen.

Und weiter führt uns in dieser Richtung unser neuerer Ästhetiker. Auf eine andere wichtige Frage gibt er Antwort; und noch ein Element der „Schönheit" sieht er in jener Kunst, die er von neuem begründen will, und von der er für die Zukunft eine bisher ungeahnte Ausgestaltung erhofft.

Wie kann der Maler in einem Bilde landschaftlicher Natur eigene menschliche Gefühle, seelische Stimmungen aussprechen? Nach allem, was wir im vorhergehenden vernahmen, sagen wir uns schon, daß es, nach Carus, nicht mehr „heroischer", „idyllischer" und „romantisch-sentimentalischer" Landschaftskompositionen mit entsprechender figurenreicher Staffage mythologischen Genres oder mit geputzten Schäfern und Schäferinnen bedarf. Die Beziehungen der Seele des Beschauers zur Landschaft werden intimer, unmittelbarer. Diese Kunst will ja eine Schilderung des Erdlebens sein. Haben wir Menschen aber nicht engsten Anteil an diesem Leben, ja sind wir nicht untrennbar mit ihm verbunden? Sind nicht die Regungen der Natur unseren eigenen Lebensregungen wesensverwandt, sind sie nicht eigentlich im Grunde identische?

So widmet Carus der Frage eine eigene Untersuchung, „wie Regungen des Gemüts und Zustände der Natur sich entsprechen"[1]), wie die Erscheinungen der Natur „nach dem Sinne des Lebens, welches in

[1]) S. 41.

ihnen sich offenbart"[1]) vom Menschen mitempfunden werden können wie als eigene Lebensgefühle.

Spricht sich nicht wirklich in den Formen des breit, in Wellenlinien massig sich hinlagernden Urgebirges ein Zustand aus, den wir analog menschlich als Ruhe und innerlich gegründete Festigkeit empfinden? Und wenn gar auf solchen uralten Bodenerhebungen, auf ihrer verwitterten, zur Krume gewordenen Oberfläche, Hügel auf und Hügel ab bebaute Felder sich ziehen, — die uns überhaupt schon als Zeugen menschlicher Tätigkeit in eine direktere Beziehung zur Mutter Erde bringen — ist dann nicht heiterer Fülle friedliches Behagen der Gegend an sich schon wesentlich eigentümlich? Und ist es nicht mehr wie ein bloßes Gleichnis, wenn wir die zerklüfteten, schroffen Umrisse von Felsen der Trachytformation, die ausgewaschenen Wände und Schluchten des verwitternden Sandsteingebirges, die bizarr anmutenden Basaltmassen mit Bezeichnungen wie: „wild", „kühn", „schrecklich" und „drohend" belegen und darin, durch Assoziation, Analoga zu Äußerungen menschlicher Leidenschaften und physischer und moralischer Betätigungen sehen? Wissen wir doch, daß es in der Tat Vorgänge gewaltsamer elementarer Art gewesen sind, welche solche Erscheinungen hervorgerufen haben, und in denen sich ebenso der dumpf und unerklärlich waltende Weltwille geäußert hat wie in den tragischen Konflikten und gewaltsamen Zuständen, in welche die Massen der Völker unbewußt und die Schicksale der Einzelnen unverständlich und blind getrieben werden? Und ist es nicht schließlich das Walten und Weben derselben geheimnisvollen Vorgänge organischen Lebens, das wir am eigenen Körper erfahren und zugleich außer uns verspüren im schweigenden Lebensschauer des Waldes, im unbegreiflichen Bau einer Baumindividualität, wie in der beziehungsvollen Gesamtheit einer, in der Sommersonne brütenden und blühenden Wiesenlandschaft oder in der dämmerigen Nebelhaftigkeit einer Sumpfpartie im zittrigen Mondeslicht?

Und selbst in dem Wechselleben der Atmosphäre, — welche Vorgänge, die wir unmittelbar als Lebensregungen der Natur aufnehmen und zugleich als analoge menschliche Erregungen im eigenen Innern mittönen lassen! „Alles", so ruft Carus aus[2]), was in des Menschen Brust wiederklingt, ein Erhellen und Verfinstern, ein Entwickeln und

---

[1]) S. 50.
[2]) S. 110.

Auflösen, ein Bilden und Zerstören, alles schwebt in den zarten Gebilden der Wolkenregionen vor unsern Sinnen."

„Ganz vorzüglich aber muß bemerkt werden", so heißt es bei ihm ein andermal[1]), „daß unter den Vorstellungen landschaftlicher Natur vorzüglich diejenigen den Regungen des Gemüts entsprechen, welche auf die Art der Witterung sich beziehen; ja man könnte wohl sagen, daß der Wechsel verschiedener Stimmungen der Atmosphäre (des Wetters) sich genau so für das Naturleben zeige, wie der Wechsel verschiedener Stimmungen des Gemüts für das Seelenleben".

Sind nicht die „vier Stadien" der wechselnden Tages- sowohl wie die der Jahreszeiten für das Naturleben ganz dasselbe was für die individuelle Menschenform die Lebensalter mit ihren Zuständen bedeuten? Und ist es nicht auch hier entschieden mehr wie ein bloßes Gleichnis, ist es nicht auch hier eine innere Gleichung, wenn wir das Bild eines seligen Frühlingsmorgens ein Bild jugendlicher Kraft, hoffender Liebe, aufstrebender Lebenswonne nennen? Hier wie dort, überall „im ewigen Naturleben Erheben und Versinken einzelner Lebensformen, Erstehen und Vergehen"[2]). Ganz allgemein genommen: „Das Gefühl des Aufstrebens, der Ermutigung, der Entwicklung, das Gefühl wahrer innerer Klarheit und Ruhe, das Gefühl des Hinwelkens, der Schwermut und die Fühllosigkeit, Apathie, sind auch hier die vier Stadien, auf welche, als auf die ursprünglichen Grundtöne, das Gemütsleben mit all seiner unendlichen Mannigfaltigkeit sich zurückführen läßt"[3]) — ebenso wie das Naturleben.

Welcher Variationen und Kombinationen sind überdies diese Schilderungen der „Erdlebenbildkunst" fähig! Ebenso vieler wie es unendliche Modulationen unseres menschlichen Lebensgefühles gibt. Die ganze Skala von tiefer Melancholie zu jauchzender Lebenslust kann in Landschaftsbildern ertönen. „Ein Trübewerden des Morgens, — ein Reif auf Blütenbäumen, — ein Vertrocknen der Pflanzen in der Sonnenhitze, — ein Gewitter am Mittage, — das Aufgehen des Mondes in der Nacht, — das Erstehen neuer Knospen aus dem erstorbenen Stamme, — — und wie so unzähliges andere"[4])!

---

[1]) S. 49.
[2]) S. 46.
[3]) S. 46 f.
[4]) S. 46.

So kann der tiefste Ausdruck liegen in Werken ganz schlichter, ungeschminkt naturwahrer Landschaftsbilder ohne Zutat, ohne „Verschönerung" im Sinne früherer Kunst. Es ist das „paysage intime", wie die Franzosen solche Malerei genannt haben, was hier gemeint und gewollt ist, und was dann wirklich, der Prophezeiung von Carus ganz entsprechend, für das 19. Jahrhundert die charakteristischste und bedeutendste Erscheinung in der Malerei geworden ist.

Auf die Verknüpfung dieser neuen ästhetischen Anschauungen mit philosophischen Begriffen der damaligen Zeit wollen wir uns hier nicht weiter einlassen, wenn auch manches ganz Tiefsinnige, neben einigen Verworrenheiten, dabei zutage trat. Carus selbst hat in späteren Tagen, als er seine oben zitierten Lebenserinnerungen schrieb[1]), gestanden, daß er unter dem Einflusse der Schellingschen Lehre diese Gedanken entwickelt habe, und daß er den Begriff der, alles als Lebensprinzip gleicherweise umfassenden „Weltseele", so wie ihn diese Philosophie verstand, in der Möglichkeit solcher Kunst offenbart gefunden habe.

Erwähnt aber mag werden, daß auch Philipp Otto Runge dergleichen Gedanken nachgegangen ist, und daß er seinerseits höchst merkwürdige Betrachtungen daran geknüpft hat. Auch bei ihm finden sich auffallende Prophezeiungen betreffs der Zukunft der neuen Landschaftskunst. Er ersehnt sich eine ungeahnte Entwicklung derselben und sieht in ihr ein neues, nicht bloß künstlerisches, sondern zugleich religiöses Mittel, die menschliche Seele mit der Natur in Einklang zu setzen. Sehr interessant und uns moderne Menschen stutzig machend ist es dabei zu vernehmen, wie er über die Kultur seiner Zeit und die Aussichten ihrer Entwicklung mit einem ernsten, freien Pessimismus dachte. Er erkennt das Schwinden religiösen Bewußtseins und weist der Kunst ihre Mission in solcher Periode an. Er sieht schon die historische Tatsache ein[2]), daß die Kunst in der Geschichte eines Volkes ihre Meisterschaft zu erreichen pflegt, wenn Kultur, Religion und Moral zu zerfallen beginnen, und daß die Ideale eines Volkes und seiner Religion sich dann in die Bilder der Kunst flüchten. Er fragt sich, ob es nicht möglich sei, dem religiösen Bewußtsein seiner Zeit, der besonderen Art der Weltanschauung, welche

---

[1]) Bd. I, S. 181 ff.

[2]) Deren tiefdurchdachte Darlegung uns jetzt vorliegt in der Schilderung des Endes der Renaissance in Henry Thodes „Michelangelo" (bis jetzt 2 Bände erschienen, Berlin 1902 und 1903).

auf dem Gefühl des Einssein mit aller Naturerscheinung beruht, einen vertieften Ausdruck in einer höchst vervollkommneten Landschaftskunst zu verschaffen, die er sich deshalb, wie Carus, von der Zukunft ersehnt. Er betrachtet seine Zeit und ruft aus: „Sind wir jetzt wohl wieder daran, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen"? Und weiter: „Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs Höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götten zugrunde gingen; die neuern Römer (er meint die Italiener der Renaissance) brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zugrunde ging: bei uns geht wieder etwas zugrunde; wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen". Was vermag jetzt die Kunst? Welche Richtung soll ihr in dieser, unserer Zeit gegeben werden? so fragt er sich weiter. Den Weg, den jene Romantiker, die zum sogenannten Nazarenertum drängten, damals einschlugen, weist er ab. Er ist sich, wenigstens zur Zeit als er dieses niederschrieb, völlig bewußt, daß dieser Weg für unser modernes Bewußtsein eine Lüge ist. „Sie greifen falsch wieder zur Historie", so sagt er, „und verwirren sich". Dagegen: „es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen". Und dann: „Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen."

So geschrieben im Jahre 1802[1]). Der Künstler wußte es im voraus, was die Landschaftsmalerei den folgenden Generationen werden und bedeuten sollte.

Gegen das Eindringen des gewissen romantisch-nazarenischen Geistes, den Goethe so heftig bekämpfte, auch in die Landschaftskunst wendet sich übrigens Carus ebenfalls in seinen „Briefen". Als Beispiel einer solchen falschen, „sentimentalen Landschaftskunst", wie er sagt, in der nämlich Stimmungen und Ideen ausgedrückt werden sollen, die als anschauliche Naturbilder nicht malerisch gegeben werden können, nennt

[1]) Hinterlassene Schriften, Bd. I, S. 7 und 9.

er z. B.[1]): „Die Landschaft, welche Tieck in ‚Sternbalds Wanderungen' beschreibt, wo im engen Tale man einen Pilger zur Höhe hinwandeln sieht, wo im Mondenlicht das Kreuz einer Kirche schimmert. Wir sehen hier eine christlich-sittliche Idee ausgesprochen, welcher an sich wir unsere volle Zustimmung nicht versagen können; aber sollen wir das Bild wahrhaft lobenswert finden, so reicht diese Gesinnung nicht hin, es reicht nicht die reinliche, geschickte Darstellung und Anordnung hin, sondern es müßte das Ganze so unschuldig, so rein natürlich aufgefaßt sein, daß wir auch ganz abgesehen von jener Idee uns an der treu ausgesprochenen Szene dieses Naturlebens erfreuen könnten, ja daß ein Mensch, dem gerade ähnliche christliche Ideen völlig fremd wären, die Kühle des Tales, das Heimliche und Klare der Mondbeleuchtung, die Wahrheit des sich allmälich zur Höhe hinaufziehenden Weges freudig empfinden müßte."

„Und so würden wir denn wiederum darauf geführt", heißt es weiter bei ihm, „daß, wie nur eine gesunde Seele in gesundem Körper den wahren Menschen macht, wie nur in gleichmäßiger Durchdringung von Vernunft und Natur das Weltall besteht, auch nur echte Harmonie, d. i. vollkommene Vereinigung des Sinnigen und Wahren das echte landschaftliche Kunstwerk bezeichne."

Denselben Gedanken und dieselbe Forderung hatte Goethe in der Einleitung zu den „Propyläen" in die präzisen Worte gekleidet, welche besonders auf die Nazarener gemünzt waren: „Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt."

Daß selbst Landschafter wie Kaspar David Friedrich, der sonst als der Interessanteste im Goethe-Carusschen Kreise zu gelten hat, hier und dort in solche Fehler verfielen, daß auch Runge sich zeitweise — durch den persönlichen Einfluß von Tieck verführt — in die unklarsten romantischen Schwärmereien verlor, muß als ein Tribut betrachtet werden, den auch sie einer mächtig herrschenden Zeitströmung gebracht haben.

Bei alledem gilt es aber wohl zu bedenken, was auch Carus in der eben zitierten Stelle ausspricht, daß mit der Landschaftsmalerei die Darstellung von menschlichen Seelenregungen und Ideen sehr wohl verbunden sein kann, sofern eben nur dieselben innerlich und wesentlich mit der wiedergegebenen Natur verknüpft, sozusagen mit ihr zu identifizieren sind. Sie müssen als Stimmungen diesem und jenem Erdleben-

[1]) S. 86 f.

bilde wirklich innewohnen und nicht als aufgepfropfte Fremdkörper erscheinen.

Auf diesem Wege kommt nun weiterhin die neue Ästhetik und die neue Kunst auch zu einer neuen Auffassung und Vertiefung des Begriffes der „Staffage".

Hier macht sich nun zum ersten Male die Forderung geltend, welche dann im Verlaufe des 19. Jahrhunderts durch Künstler wie Böcklin und Thoma so herrlich erfüllt wurde. Die Figuren — seien es menschliche, seien es mythologische oder phantastisch erfundene — dürfen nicht willkürlich gewählte sein, sondern sie sind aus der jeweiligen Naturstimmung heraus zu konzipieren, derart, daß sie wie als personifizierte Verdichtungen dieser Stimmungen uns entgegentreten, sozusagen als die höchst potenzierten Äußerungen des betreffenden „Erdlebens", um im Sinne von Carus zu reden.

„Was nun aber belebte Geschöpfe betrifft", lesen wir bei diesem [1]), „so sind diese zwar als solche der Landschaft fremd und entbehrlich, jedoch wirken sie, indem sie die Bedeutung der übrigen Gegenstände hervorheben, zur Verstärkung der Wirkung dieser letzteren im hohen Grade mit. Das scheue, in Waldesnacht einheimische Reh wird den Eindruck einer dunklen Baumgruppe schärfen, eine Reihe von Zugvögeln wird die Jahreszeit näher zur Anschauung bringen, ein schwebender Raubvogel die Gebirgsnatur lebendiger darstellen; ja auch von menschlichen Gestalten gilt dasselbe, und nur in dieser Beziehung können sie in der Landschaft für zulässig erklärt werden. Der Jäger, im Morgennebel über Felsen klimmend, wird den Sinn der Landschaft klarer andeuten; eine einsame, in Betrachtung der stillen Gegend verlorene Gestalt wird den Beschauer des Bildes anregen, sich an dessen Stelle zu denken; der Pilger wird die Idee der Ferne, ja das Nichtzuermessende der Erdfläche uns zurückrufen; immer aber wird die Landschaft das belebte Geschöpf bestimmen; es wird aus ihr selbst notwendig hervorgehen und zu ihr gehören müssen, solange die Landschaft Landschaft bleiben will und soll."

Damit war der neuen Kunst auch in dieser Beziehung ihre Richtung auf das entschiedenste gewiesen. Um seine Meinung noch deutlicher zu machen, hat Carus bei der zweiten Auflage in der dritten der angefügten Beilagen auf ein Beispiel einer falsch staffierten Landschaft hin-

[1]) S. 52 f.

gewiesen; wie er denn mit Recht urteilt, daß die größten früheren Meister bisweilen die schlimmsten Verfehlungen dieser Art begangen haben. Er macht auf das berühmte, die „Jagd" betitelte Werk von Jacob van Ruisdael in der Dresdner Galerie aufmerksam, wo die ganz stille, weltabgeschiedene Stimmung der Landschaft mit dem regungslos daliegenden Wasserspiegel einen mißtönenden Riß erhalten hat durch die wüste Hetzjagd auf einen Hirsch, die der Künstler von einem andern Maler hat hineinmalen lassen.

Auch in dieser Frage können wir wieder eine entscheidende Anregung von seiten Goethes nachweisen. Auch diesen Gedanken scheint der Dichter zum ersten Male gedacht zu haben; auch dieses Problem in seinem Geiste zuerst gelöst. Er ließ dasselbe in einem kleinen, mutmaßlich von seinem Freunde Heinrich Meyer, wie so manche andere, in endgültige Fassung gebrachten Aufsatze: „Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellungen" betitelt, in den „Propyläen" behandeln[1]).

Dort lesen wir: „Historische oder mythologische Figuren in eine Landschaft zu introducieren ist allemal bedenklich, weil sie die Aufmerksamkeit, vom Ganzen ab, auf sich ziehen, ja das Bild selbst bloß als ein unverhältnismäßiger Grund derselben erscheint. Überdies weisen sie die Bedeutung des Werks außer dasselbe hinaus, welche im Gegenteil in demselben gesammelt werden sollte; die Figuren also, deren man sich zur Staffierung einer Landschaft bedient, werden nur alsdann für schicklich gelten, wenn sie mit dem Charakter des ganzen Bildes übereinstimmen und als untergeordnete, aus demselben entsprungene Teile angesehen werden können."

Mit derselben Frage hat sich auch Runge beschäftigt; ja er geht über Goethe, Meyer und Carus noch beträchtlich heraus und nähert sich eng unsern neuesten Meistern. Er erkennt ganz klar die Möglichkeit, mit freier Phantasie aus der Stimmung und dem Geiste der Landschaft heraus mythologische Gestalten zu erfinden, welche als letzter und höchster Ausdruck derselben wirken. So schreibt er einmal seinem Bruder aus Dresden im Jahre 1802[2]), er denke, es seien wohl Bilder

---

[1]) Dritten Bandes erstes Stück; S. 153 ff. — Siehe auch „Kleine Schriften zur Kunst von Heinrich Meyer" (herausgegeben von Paul Weizsäcker), Heilbronn 1886 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert); S. LXIV.

[2]) Den 27. November. Siehe „Hinterlassene Schriften", Bd. I, S. 19 ff.

möglich, „wo wir der Luft, und Felsen, Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben können". Und wiederum prophetisch vorausschauend fügt er hinzu: „Auf die Weise könnte einst, was wir jetzt noch nicht einsehen können, aus dieser Kunst die Landschaft hervorgehen und eine bleibendere herrliche Kunst werden." Dabei hat er schon selbst viel bestimmtere Begriffe davon, als er bescheidenerweise Wort haben will. Lange Zeit beschäftigte er sich, wie seine Briefe ausweisen, mit einer solchen Komposition, die er indessen nie ausgeführt hat, von der wir uns aber nach seinen Worten eine Vorstellung machen können. Es sollte eine Landschaft mit einer Quelle werden. Die Hauptfigur der Staffage dachte er sich lebensgroß; also ein umfangreiches Werk. Davon träumend, schreibt er dem Bruder: „Es muß Dir, und jedem auch, heimlich so sein, wenn Du an einer Quelle oder an einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen, und die Blasen zerspringen und die muntern Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen; jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Ästen der Bäume; es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloß mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger, und es hüpfen muntere Kinder heraus, wenn sie zerspringen, und gleiten in das Schilf hinab; und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch, und die weiße Lilie errötet von dem glühenden Kuß."

Aus dieser etwas unbeholfen in Worte gefaßten Träumerei entwickelte sich ihm dann deutlicher eine Bildvorstellung:

„Das Bild ist so: die Nymphe liegt an der Quelle und spielt mit den Fingern im Wasser, und die Blasen werfen sich groß auf und die muntern Knaben sitzen in den Blasen und wollen heraus; und wie diese zerspringen, fliegen sie in die Blumen und Bäume; der Charakter der Jungen ist völlig übereinstimmend mit den Blumen, zu welchen sie gehören, so daß sie uns ordentlich körperlich den Begriff von den Blumen geben. Die Lilie steht im höchsten Licht, und die Eiche breitet wie ein Held die Zweige über sie hin; aber der Teufel jagt aus der Pfütze auch Geister heraus, und sie fliegen in den Schatten auf der Wüste und gesellen sich zu den giftigen Kräutern."

Liest sich das nicht wie die Schilderung eines Gemäldes von Böcklin oder Thoma?

Einer solchen Zukunft der Kunst gewiß, rief Runge, wieder weissagend, aus: „Das Bild soll eine Quelle werden im weitesten Sinne des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst!“

So ist alles das, was wir vernehmen, die erste Kunde von dem Anfange jenes für die Kunst des 19. Jahrhunderts so charakteristischen Prozesses, den Henry Thode jüngst genannt hat: „Die künstlerische Wiedergeburt des Menschen aus der Landschaft [1]).“

Überhaupt läßt sich die ganze Ästhetik dieser neuen Landschaftskunst, so wie wir sie jetzt in Schriften und Aussprüchen aus der Zeit ihrer Anfänge kennen lernten, völlig in Übereinstimmung bringen mit allem, was über das Wesen der Schöpfungen Böcklins und Thomas [2]) gesagt werden kann und ergründet worden ist, — vor allem mit den Untersuchungen des tiefsten Kenners und wärmsten, ersten Verteidigers von Thoma, Henry Thodes.

Bis zu den Eigentümlichkeiten der technischen und stilistischen Behandlung lassen sich diese Beziehungen verfolgen. Runge und Carus und ihre Freunde haben schon mit Deutlichkeit erkannt, welcher Art der Stil jener Kunst sein müsse und werde, die sie selbst anstrebten und so prophetisch vorausverkündigten. Es sind die Mittel und der Stil, die dann vornehmlich von Hans Thoma zur höchsten Vollendung ausgebildet worden sind.

Die stilistische Eigenart der Kunst dieses Meisters hat sein Freund Henry Thode letzthin in einer Abhandlung, in der er eingehend die Gesetzmäßigkeit in diesen Werken untersucht, mit folgenden Worten charakterisiert [3]):

---

[1]) Siehe Henry Thode: „Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei“; Heidelberg 1905; 6. Vortrag, S. 114 ff.

[2]) Sowie der, diesen beiden Großen verwandten Meister, wie etwa Lugo, Haider u. m. a., zu denen neuerdings auch der begabte junge Münchener Edmund Steppes zu zählen ist, für welchen zum ersten Male mit Nachdruck — durch Schrift und Wort und durch eine Aufsehen erregende Ausstellung in Heidelberg — eingetreten zu sein, wieder ein Verdienst Henry Thodes ist.

[3]) Siehe Henry Thode: „Hans Thoma. Betrachtungen über die Gesetzmäßigkeit seines Stils.“ Heidelberg 1905; S. 8 f. (auch in der „Kunst für alle“, XIX, Heft 13 erschienen.) — Ähnliche Ausführungen im Hinblick auf die Besonderheiten Böcklinscher Eigenart in Thodes anderer Broschüre: „Arnold Böcklin“; Heidelberg 1905 (vorher schon erschienen in den „Bayreuther Blättern“, Jahrgang 1901).

„Sollen wir nun angeben, welches das der Thoma'schen Malerei eigentümliche Prinzip ist, worin also ihre Gesetzmäßigkeit in einem weitesten Sinne begründet ist, so dürfen wir sagen: Zeichnung, Farbe und Licht gehen als gleichberechtigte Faktoren in seinen Werken einen innigen Bund ein, indem sie sich gegenseitig bestimmen. Dieses unendlich sensitive Künstlerauge ist in gleicher Weise für die Reize der Form, wie der Farbe empfänglich. In der gleichmäßigen Bedeutung jener Faktoren, in ihrem Ausgleich beruht das Wesentliche des Thomasschen Stiles. Wollten wir uns dessen Gestaltung verständlich machen, so müßten wir zerlegen, was als künstlerische einheitliche Anschauung doch eigentlich unzerlegbar ist, und dürften wir sagen: die bestimmte, deutliche lineare Form wirkt auf das Kolorit, indem sie die Anforderungen der Klarheit, Transparenz und Einzelbedeutung an die Farbe stellt, auf das Licht, indem sie von diesem eine der Gestaltenerscheinung günstige Helligkeit, Intensität und Ruhe heischt. Die Farbe macht ihre Rechte geltend durch Milderung der Strenge, Starrheit und Abgeschlossenheit des Linearen und durch die Bestimmung des Lichtes nach der Seite seiner farbenweckenden Kraft. Das Licht endlich, als das die Seele besonders stimmende Element, schließt, das Körperliche der Gestalten verklärend und die Farbe durchleuchtend, den Bund zwischen beiden. Was sich als Ganzes der Erscheinung hieraus ergibt, ist durchgängige Klarheit, deutliche Bestimmtheit in Form, Farbe und Licht."

Nicht anders hat es Philipp Otto Runge haben wollen[1]). Er hat in seiner bisweilen etwas unbeholfenen Schriftstellerart lange, sehr geistvolle Untersuchungen über diese Fragen angestellt. Auch er unterscheidet drei Prinzipien malerischen Schauens und Gestaltens, die gleicherweise Berücksichtigung erheischen und die sich gegenseitig bestimmen. Es heißt bei ihm:

---

[1]) Siehe „Hinterlassene Schriften" Bd. I, S. 146 ff. — Es entbehrt nicht eines gewissen ironischen Beigeschmacks, zu sehen, wie manche Vertreter und tendenziöse Theoretiker der sog. impressionistischen Malerei unserer Tage nach der „Wiederentdeckung" Runges und Friedrichs und ihres ganzen Kreises diese Maler als eine Art Vorläufer moderner Licht- und Farbentheorien haben in Anspruch nehmen wollen. Nach allem, was im obigen zusammengestellt ist, kann es wohl nicht mehr zweifelhaft sein, daß sich diese Künstler selbst im Gegenteile durchaus als Vorläufer jener anderen Kunst betrachtet wissen wollten, die sich in unseren Tagen mit Böcklin und Thoma verwirklichte. Den „Impressionismus" hätten sie entschieden abgelehnt.

„Die Malerei ist, wie man sich auszudrücken pflegt, eine stumme Kunst. Das Universum ist für sie auf den Sinn des Gesichts beschränkt, und die Sichtbarkeit oder sichtbare Existenz der Dinge die allgemeinste Bedingung ihrer Wirksamkeit. Nehmen wir daher den Sinn des Gesichts als den einzigen an und abstrahieren von allen übrigen, so sind alsdann die drei Eigenschaften Form, Farbe und Materie die drei Grundformen aller menschlichen Erkenntnis, welche nur eine Wurzel und Ursprung in dem ganzen Sinn des Gesichtes haben, in welchem alle als in ein absolutes sinnliches Erkenntnisvermögen zusammenfließen."

Wenn wir dazu vernehmen — wie er es kurz vorher so ausgesprochen hat —, daß er unter der dritten dieser drei Kategorien nicht bloß die „Stoffe der Gegenstände", sondern auch „die Gewalt des Lichtes in dem Wesen derselben" begreift, so haben wir genau dieselben drei Grundelemente malerischen Gestaltens und Schauens von Runge aufgestellt, die wir soeben mit Henry Thode als die drei Faktoren der Stilbildung Thomascher Kunst feststellten. Und wenn wir in der letzteren die große Gesetzmäßigkeit darin erkennen, daß wir diese drei Faktoren sich gegenseitig genau bestimmen und ausgleichen sehen, so haben wir auch in dieser Hinsicht die Werke unseres großen lebenden Meisters als die Erfüllung ahnungsvoller Forderungen und weitschauender Erkenntnisse Runges und seiner Freunde und Mitstrebenden vor hundert Jahren anzusehen. Denn der Hamburger Künstler läßt seine Betrachtungen, fast mit denselben Worten wie Thode sich ausdrückend, in dem Satze gipfeln, daß „es nur dadurch möglich werden kann, die Naturerscheinungen im Zusammenhange darzustellen", daß „wir die Erscheinung der Form, der Farbe und der Materie (d. h. also mit dem, an ihr sich offenbarenden Licht) in ihrer lebendigen Wirksamkeit aufeinander und im Verhältnis zueinander erkennen". Also nicht aus dem Lichte allein — wie der moderne Impressionismus behauptet — besteht und entsteht für das malerisch schauende Auge die Welt der Erscheinungen für Runge. Ausdrücklich sagt er[1]), daß für sein Bewußtsein, das „Unendliche" dieser Welt, in das er hineinschaut, „Licht und Raum" sei. Und geistvoll entwickelt er, wie sich durch die gegenseitige Bestimmung dieser beiden das „Endliche", d. h. das Einzelne, oder die Materie, oder die Dinge, und vor allem die „Blume des Daseins, die

[1]) S. 160 f.

Farbe" darstelle. Also aus einer Wechselbeziehung zweier Prinzipien läßt er — ganz im Sinne der Goetheschen Farbenlehre — die farbige und geformte Gestaltenwelt entstehen, und verlangt, daß dieser natürlichen Erkenntnis entsprechend der malerische Stil gebildet werde. Das Licht allein wäre wesen- und gestaltenlos, wenn es sich nicht mit dem andern Urelement, dem Raume und der Materie zeugend vermählte. So führt Runge des weiteren aus, daß der endlose Raum ohne Licht völlige Finsternis sei, daß erst durch die Abstufungen von Licht und Schatten, sobald das Licht einfällt, die Formen der Dinge für unser Auge entstehen und zugleich, — nach den Grundsätzen Goethescher Farbenlehre, — die Farben sich erzeugten. So erklärt er es nur durch die gleichmäßige Berücksichtigung aller dieser Elemente für möglich, „die Naturerscheinungen im Zusammenhange darzustellen" und durch die „Differenzen" diese Faktoren, die „Qualität" der Einzelerscheinungen zu charakterisieren, — so wie sie sich eben in den Abstufungen und Verschiedenheiten von Farben und Formen in Wirklichkeit darbieten.

Es ist bekannt, daß Runge unabhängig zur selben Auffassung der Farben gelangt ist wie Goethe, und daß der Dichter diese Bestätigung vonseiten eines ausübenden Künstlers mit höchster Genugtuung begrüßte, der er durch den Abdruck eines Briefes von Runge an ihn in seiner „Farbenlehre" Ausdruck verlieh. Die eminente ästhetische Bedeutung dieser viel angefochtenen und ebenso oft mißverstandenen Theorie springt wieder in die Augen. Vom Standpunkte des künstlerisch-sinnlichen Schauens haben wir ihre Richtigkeit als unanfechtbar anzusehen, ohne daß wir uns über ihren Wert für die optische Wissenschaft, über Für und Wider in dieser Beziehung zu entscheiden brauchten, wie der Verfasser der vorliegenden Arbeit an einer andern Stelle ausführlicher dargetan hat[1]).

Nur farbiges Licht malen zu wollen, so entnehmen wir diesen Betrachtungen Runges, geht also nicht an, wenn man den Gegenständen im Bilde das Charakteristische ihrer Erscheinung abgewinnen und damit Ausdruck und Inhalt in das Werk legen will. Denn die Welt erscheint als Licht und Raum, und die Dinge unterscheiden sich voneinander nach Farbe und Form. Schon aus den oben vernommenen Ansichten von Carus, in denen sich die Ästhetik der neuen Landschaftsmalerei

[1]) cf. Alfred Peltzer: „Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre"; Heidelberg 1903.

ausspricht, hätten wir entnehmen können, daß diese deutsche Kunst mit ihren besonderen Ausdrucksbedürfnissen nicht auf die Darstellungsmittel zeichnerischer Formbehandlung ganz verzichten kann. Lief doch alles auf die Erfassung der organischen Gesetzmäßigkeit der Naturdinge hinaus. Diese aber gibt sich in der Form kund. Und lassen sich doch die Beziehungen der Gegenstände zueinander, so wie sie in der „Erdlebenbildkunst" stimmungsvoll ausgesprochen werden sollen, nicht anders andeuten, als indem wir ihre Stellung zueinander im endlosen Raume bestimmen. So müssen denn nun für alle, so empfundene Landschaftskunst lineare Zeichnung, klare perspektivische Raumgestaltung mit Licht- und Farbenbestimmtheit die Grundelemente des Stils sein und bleiben.

Des Deutschen Gefühl für die Natur ging und geht nun einmal mit den ziehenden Wolken in die Weite des Raumes und zugleich auf die liebevolle, wie miterlebende Betrachtung der Einzelform aller Erscheinungen bis hinab zur lieblichen Feldblume am Wegesrand.

Daß derjenige Künstler, der, Böcklin und Thoma nicht ganz ferne stehend, in unseren Tagen diesbezügliche Stiluntersuchungen angestellt hat, daß Adolf Hildebrand in seinem bekannten Buche „Das Problem der Form" die Durchbildung der Raumgestaltung auch für die Malerei als das grundlegende Element erwiesen hat, soll in unserem Zusammenhange nicht unerwähnt bleiben. Auch der seltsamen Bemühungen des in ähnlicher Richtung sich bewegenden, vor allzuviel reflektierendem Bewußtsein aber nie zu eigenen vollendeten Schöpfungen gelangenden Hans von Marée, von dem Hildebrand entschieden angeregt worden ist, kann dabei gedacht werden[1]).

So dürfen wir uns eines unverrückten Grundcharakters in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts in ihren originellen, von falschen und fremden Einflüssen unberührt gebliebenen Erscheinungen, von Runge und Friedrich bis zu Böcklin und Thoma erfreuen, und können, trotz so vieler divergierender Richtungen und Verirrungen, einen festen histori-

---

[1]) Auch dieser würde sich wohl sehr verwundert haben, wenn er noch erlebt hätte, daß er von den Vertretern moderner impressionistischer Theorien plötzlich auf den Schild erhoben und sozusagen als Vorspann benutzt wird. Ging doch sein Bestreben außer auf koloristische Tendenzen auf die bisweilen nur allzu strenge und gesuchte Fixierung und Verteilung der Gestalten und ihrer Bewegungsrichtungen im Raum aus (und zwar nicht bloß auf der Fläche, sondern auch in die Tiefe).

schen Zusammenhang konstatieren. Daß wir den letzteren in den Kreisen Goetheſcher Kultur wurzeln ſehen, gibt uns bei unſeren Unterſuchungen beſonderes Intereſſe und Genugtuung.

In den erſten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wog das „Zeichneriſche" entſchieden vor, ja, es wurde in den Tagen des Klaſſizismus gern auf Koſten des Kolorits mit Einſeitigkeit betont. So erklärt es ſich, daß Runge bei ſeinen vielfachen übrigen theoretiſchen Bemühungen, die Sachlage richtig erfaſſend und das für die zukünftige Entwicklung notwendige erkennend, ſich hauptſächlich den Fragen des Kolorits und der Theorie von den Farben widmete, was ihn eben Goethe ſo nahe brachte. Ihn haben wir bei dieſen ſtiliſtiſchen Unterſuchungen zu Worte kommen laſſen, da er hier am tiefſten gedrungen iſt. Doch auch Carus beſchäftigte ſich mit dieſen Fragen und ließ ſich bei mehreren Gelegenheiten in dieſem Sinne aus. So heißt es einmal in ſeinen „Briefen"[1]: „Übung der Hand alſo in reiner Darbildung der Linien und ihrer Verhältniſſe, Übung der Hand in reiner Deckung der Flächen durch Schatten oder Färbung, das iſt es, worauf es hier immer zunächſt ankommen wird." Und ein andermal beſpricht er den Studiengang des jungen Künſtlers und ſtellt als erſte Forderung auf[2]: „die geiſtreiche und lebendige Hinweiſung auf das hohe Geſetzmäßige, welches äußere Formen der Naturdinge beſtimmt". Wenn durch diesbezügliche Studien von Form- und Raumgeſtaltung dem jungen Maler die Elemente der Erde, des Waſſers und der Luft mit ihren Wolkengebilden vertraut geworden ſeien, dann, ſo fährt er mit oben ſchon einmal zitierten Worten fort, „mögen nun insbeſondere die Lebenswirkungen des vierten und geiſtigſten Elementes, des Feuers, des Lichts, durch deſſen Spannung er ja überhaupt allein zu ſehen und zu bilden vermag, ihm erläutert werden; die Geſetze des Sehens, die verſchiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichtes, die Entſtehung der Farbe, die geheimnisvollen Gegenſätze und Beziehungen der Farbe mögen ihm angedeutet werden".

Die „Fragmente eines maleriſchen Tagebuchs", die Carus als zweite Beilage den Leſern ſeiner „Briefe" mitteilte, und die intereſſant genug ſind, von neuem abgedruckt zu werden[3]), beweiſen im übrigen ein wie

---

[1]) S. 155.
[2]) S. 142 f.
[3]) Siehe unſere erſte Beilage; S. 56 ff.

feiner Beobachter aller Seiten der Erscheinungen der Natur in ihren intimsten Stimmungen er gewesen ist.

Daß aber diese Theorien, die wir im vorhergehenden kennen lernten, wirklich mit den Erzeugnissen dieses Kreises von Malern am Anfange des 19. Jahrhunderts im Einklang stehen, wird jeder bestätigen, der ihre Werke, vornehmlich bei ihrer lehrreichen Zusammenstellung auf der „Deutschen Jahrhundert-Ausstellung", gesehen hat.

III.

Von den Anfängen und ihrem Förderer.

Im vorigen Abschnitt verschafften wir uns Klarheit über das Wesen der neuaufblühenden originalen deutschen Landschaftskunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts an Hand von ästhetischen Äußerungen geistvoller, nachdenkender Künstler des Kreises selbst. Dabei konnten und mußten wir die neuen Auffassungen auf Anregungen zurückführen, welche von der Weltanschauung und dem neuen Verhältnis Goethes zur Natur ausgingen. Zu diesen nach Weimar deutenden inneren Zusammenhängen, die wir aufdeckten, lassen sich nun auch eine Reihe äußerer Fäden nachweisen, die uns enge persönliche Beziehungen vieler, ja der meisten führenden und entscheidenden Künstler dieses Kreises zu dem Dichter bezeugen. Mehr noch: es läßt sich konstatieren, daß Goethe nicht bloß unbewußt durch den Einfluß seiner Schriften gewirkt hat, sondern in ganz direkter Weise die neue Richtung gefördert, sogar ihre Vertreter in nachdrücklicher Weise unterstützt hat.

Die Kaspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Georg Friedrich Kersting, Martin Rohden und wie sie alle heißen mögen, die erst in unsern Tagen „wieder entdeckt" werden mußten, sie fühlten sich alle dem Dichter verpflichtet. Ihr erster, ihr eigentlicher „Entdecker" ist Goethe! Genau 100 Jahre, bevor die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" in der National-Galerie zu Berlin diese Maler zu Ehren brachte, hatte Goethe schon ihre Werke in den Weimarer Kunstausstellungen um sich versammelt, sie sogar preisgekrönt. In der Zwischenzeit waren sie ver-

gessen, von andern Richtungen in den Hintergrund gedrängt, — zeitweise von undeutschen Elementen. Goethe hatte sie protegiert und ihre tüchtige, wahrhafte Kunst mit ausgesprochener Absicht gegen die hereinbrechenden Fluten des Nazarenertums stellen wollen.

In ihnen eben erkannte der Dichter die Erfüllung eigener Wünsche oder wenigstens die Wege dazu. In diesen schlichten Bildern fand er etwas von seiner eigenen künstlerischen Naturanschauung. Im obigen haben wir gesehen, welcher Art diese inneren Verwandtschaften sind.

Umgekehrt aber waren diese jungen Künstler sich im allgemeinen bewußt, wessen großes Auge es gewesen war, das sich zum ersten Male weit geöffnet hatte für eine neue Naturanschauung, und wem es zu folgen galt, wenn man diese neue Naturbetrachtung zu einem künstlerischen Stil gestalten wollte.

Hören wir Philipp Otto Runge (1777—1810). Der schreibt am 6. Oktober 1801 an seinen Bruder Daniel[1]: „Erstlich, was ich will? Das wirst Du aus dem bisherigen schon in vielem gemerkt haben. Es ist: das Gute, welches Goethe durch seine Propyläen zu verbreiten sucht, auszuüben, meine Gedanken soviel nur immer möglich zu reinigen."

Allerdings findet man im weiteren Verlaufe der Briefe des jungen Hamburgers einige Stellen, die sehr anders klingen: Worte des Zweifels an der Richtigkeit der von Weimar aus verbreiteten Anschauungen, des Widerspruchs und höchst absprechender, ja z. T. — einem Goethe gegenüber — ungezogener Kritik[2]. Das letztere sieht er selbst ein, und er entschuldigt sich seinem älteren, weniger jugendlich übereifrigen und schwankenden Bruder gegenüber, daß er auf Goethe selbst nicht so sehr gezielt habe wie auf dessen einseitigen und allzu strengen kunstkritischen Freund. „Unterdessen ist es sehr bekannt", meint er diesbezüglich, „daß der Meyer in Weimar alle die Rezensionen macht und auch die Aufgaben, und daß Goethe ihm sehr nachsieht[3]". Auch in betreff der Aufsätze in den „Propyläen" unterscheidet er zwischen den eigenen Arbeiten des Dichters und den „von ihm bloß durchkorrigierten". „Die größte Weisheit sitzt in der Vorrede, und das ist das Vollendetste von allem"[4].

---

[1]) Hinterlassene Schriften, Bd. II, S. 92.
[2]) Ebendort Bd. I, S. 5.
[3]) Ebendort Bd. II, S. 120.
[4]) Ebendort Bd. II, S. 173.

So ganz unrecht hat er ja in der Tat nicht gehabt: es kann wohl keine Frage sein, daß Heinrich Meyer zu weit ging und zu schroff war und die Lehren des Meisters übertrieb. Er blieb ganz im Klassizismus haften; was Goethe darüber hinaus wollte, hat er nie ganz, so scheint es, verstanden, vor allem nicht die neue große Naturanschauung seines erhabenen Freundes und Gönners mitempfunden.

Die Stimmungswechsel Runges erklären sich indessen auch noch auf andere Weise. Zunächst einmal kam leider ein gewisses Moment persönlicher Gereiztheit hinzu: eine eigene historische Komposition, die er nach Weimar zur Preiskonkurrenz geschickt hatte, war sehr abfällig rezensiert worden. Und dann noch etwas! Etwas, das zu dem traurigen Kapitel des bald heimlichen, bald offenen Widerstandes, ja der Gegenminierungen gehört, welche die Romantiker gegen Weimar betrieben. Jene Gegenströmungen, die Schiller schärfer erkannt und verachtet hat als Goethe, der immer versuchte, noch zu einen und das Gute, was auf der andern Seite war, zu fördern; jene heimliche neidvolle Rivalität, die ihren unerquicklichsten Ausdruck in den niedrigen Ausfällen gegen die Großen von Weimar in den Briefen und privaten Äußerungen der Gattin von Friedrich Schlegel, Dorothea Veit, gefunden hat. In das Fahrwasser des Schlegel-Tieckschen Kreises war Runge damals geraten, besonders durch ein näheres persönliches Verhältnis zu dem letztgenannten. Nicht zu seinen Gunsten; denn aus dem lebhaften, klarblickenden, humor- und gefühlvollen jungen Norddeutschen wurde nun ein, zeitweise sehr unklarer, verworrener Schwärmer.

Aber das einmal aufgestellte Programm der Nachfolge Goethes sollte denn doch bald wieder eingehalten und hochgestellt werden. Zunächst war es der unmittelbare Eindruck von Goethes unwiderstehlicher Persönlichkeit, der von neuem, und diesmal dauernd, bestimmend wurde. Im November 1803 besuchte der Hamburger Goethe in Weimar und war von ihm nun dauernd gefesselt. In der Folge war es die Farbenlehre, die gemeinsame Beschäftigung mit denselben künstlerisch-naturwissenschaftlichen Problemen, welche Runge Goethen innigst verband und verpflichtete. Der Briefwechsel und mannigfache Äußerungen aus Goethes Munde sind dessen Zeugnis.

Für die neu aufblühende Landschaftsmalerei war natürlich die Lehre von den Farben, ihrer Entstehung und ihrem Wesen, von der höchsten Bedeutung, mehr noch wie für irgend ein anderes Fach der Kunst. Daß es gerade jene Tage des Entstehens der neuen Landschaft waren, wo

man der Farbenlehre ein so großes Interesse entgegenbrachte, ist daher kein Zufall. Bei Goethe entspringen seine leidenschaftlichen Bemühungen um dieses Fach der Naturwissenschaft aus denselben Bedürfnissen, die ihn zu jener neuen Naturanschauung überhaupt führten, welche dann, wie wir sahen, so anregend für die Auffassung der neuen Kunst wurden. Daß der Dichter von seiten der Kunst, vornehmlich des Interesses an der Landschaftsmalerei, auf den Weg dieser optischen Studien getrieben worden ist, hat er uns selbst in der der „Geschichte der Farbenlehre" angehängten „Konfession des Verfassers" geschildert. Mit Freude bemerkte er nun, wie seine Ergebnisse und seine Anschauungsweise gute Früchte zeitigten und für die junge Generation der Landschaftsmaler eine förderliche Wohltat wurden, und daß sich überdies gleichzeitig und unabhängig von ihm ausübende Künstler auf denselben Weg gemacht hatten und seinem eigenen Ziele näherten.

In der Tat: eine richtige Erkenntnis von dem Wesen der Farben, von ihrem Verhältnis zu Licht und Dunkel, von ihren Ausdrucksmöglichkeiten und Stimmungsgehalten (wie sie eben durch ihr Verhältnis zu Licht und Finsternis bestimmt werden), das war damals eine Lebensfrage für die Landschaftskunst, so wie man sie verstand und vervollkommnen wollte. Mit Genugtuung notiert Goethe in dem ebendort befindlichen Abschnitt, der die Überschrift trägt „Statt des versprochenen supplementaren Teils": „Die Farbenlehre scheint überhaupt jetzt an die Tagesordnung zu kommen. Außer dem, was Runge in Hamburg als Maler bereits gegeben, verspricht Klotz in München gleichfalls von der Kunstseite her einen ansehnlichen Beitrag."

Dieser Beitrag des Münchener Klotz erschien dann tatsächlich sehr bald unter dem Titel „Erklärende Ankündigung einer Farbenlehre, und des daraus entstandenen Farbensystems", München 1816. Auch für den Verfasser dieses Versuches bezeugte Goethe das lebhafteste Interesse; auch ihn, wie Runge, hat er persönlich aufgemuntert. Es ist der begabte Landschaftsmaler Matthias Klotz (geb. 1748, † 1821), der mit seinen Söhnen Kaspar (geb. 1773, † ?), Simon (geb. 1777, † 1825) und Joseph (1795—1830) für die Entwicklung der Münchener Landschaft- und Portraitmalerei dasselbe bedeutete und leistete, was K. D. Friedrich und sein Kreis in Dresden schuf und weit über dessen Grenzen anregte. Auch ihn und seine Genossen hat man neuerdings erst wieder der unverdienten Vergessenheit entrissen. Die Jahrhundert-Ausstellung zeigte ein Bild von Joseph Klotz aus dem Besitze

der Münchner Neuen Pinakothek[1]) und die, die Berliner Ausstellung so trefflich ergänzende retrospektive Schau Bayrischer Kunst von 1800 bis 1850 bei der „Jahresausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft" im Glaspalast 1906, wies deren verschiedene vortreffliche auf.

Runge ist als eigentlicher Landschafter nun zwar nicht entscheidend hervorgetreten. Er wandte sich bekanntlich mit Vorliebe jenen phantasievollen, halb dekorativen, halb poetisch-allegorischen Kompositionen zu, welche Blumen und allerhand Personifikationen von Naturstimmungen und von Gedanken und Gefühlen vereinigen. Daß er indessen sich auch praktisch mit der Verwertung seiner und Goethes theoretischer Erkenntnisse in bezug auf die Landschaftsmalerei beschäftigte, beweisen mehrere Stellen in seinen Aufzeichnungen und Briefen. An Goethe schreibt er z. B. am 1. Februar 1810[2]): „Besonders wünschte ich Ihnen meine Versuche und Ansichten mitzuteilen, welche die Behandlung der allgemeinsten Luft- und Erleuchtungseffekte in der Malerei betreffen. Eine sichere Methode und Lehrart für die praktische Behandlung in der Malerei ist unmöglich eher zu erwarten, bis wir die Totaleffekte in der Natur so ansehen, als wären es Bilder oder Gemälde, in denen wir die Behandlung übereinstimmend mit dem, was sie bedeuten, dartun. Dann findet sich vieles von selbst; ist erst eine Verständigung über das Verhältnis des Lichts und der Materie durch Vermittlung der Farben nur im allgemeinen möglich, so haben unsere Farben auf der Palette dieselbe Bedeutung, und welcher Künstler wird es ertragen können, daß der Gebrauch derselben mit dem im Widerspruch stehe, was er als Naturverhältnis und als Pigment in ihnen erkennt? — Sollte ich mehr Zeit hiefür gewinnen, so würde ich ausdrücklich einige Studien als Beweise ausarbeiten, z. B. eine glatte Meeresfläche, in welcher sich ein heitrer Himmel rein spiegelt, ohne alles Weitere, und so, daß die Spiegelfläche horizontal, der Himmel gewölbt erschiene; so auch Sonnen-Aufgang und -Untergang als bloße Erscheinung in der Luft charakterisiert; wie auch Mondschein und andre allgemeine Effekte." Was er damit demonstrieren wollte, war, mit andern Worten gesagt, die Verschiedenheit der Farbenerscheinungen, so wie sie bedingt und bestimmt werden durch das jeweilige verschiedene Verhältnis des Lichts zu den „trüben Mitteln", um uns der Goetheschen Terminologie zu bedienen.

---

[1]) Nr. 837 des Katalogs der Jahrhundert-Ausstellung.

[2]) Hinterlassene Schriften, Bd. I, S. 180 f.

Der ältere Bruder Runges, als Herausgeber seines schriftlichen Nachlasses, berichtet, daß er in der Tat dergleichen Bilder gemalt hat[1]).

Haben wir aber nicht in solchen Malereien die ersten landschaftlichen Studien zu erblicken, so wie sie dann für die Künstler des 19. Jahrhunderts gang und gäbe wurden und für die Landschaftsmalerei unserer Tage als ganz unentbehrlich betrachtet werden? Studien von Sonneneffekten, von atmosphärischen Wirkungen, von einzelnen Luft-, Wolken- oder Wasseransichten, — welcher frühere Künstler hätte dergleichen gemacht? Die Mappen aber aller folgenden Landschafter sind voll davon geworden.

Wenn nun auch Runge selbst nicht der große Landschafter des Jahrhunderts geworden ist, so gingen doch die entscheidensten Anregungen von diesen seinen und den entsprechenden Bestrebungen Goethes aus. Mit Runge sowohl wie mit Goethe standen die führenden Landschafter in enger persönlicher Beziehung. Sie bildeten einen besonderen Kreis in Dresden, das recht eigentlich als die Wiege der neuen Kunst betrachtet werden muß. Der Name Friedrichs, mit dem er persönliche Freundschaft schloß, kehrt in den Aufzeichnungen und Briefen Runges häufig wieder. Mit Anerkennung und Spannung verfolgt er dessen Fortschritte; in seinen Landschaftsbildern sieht er das verwirklicht, was er selbst anstrebte. Sein Interesse geht sogar so weit, daß er ihm, wie er 1803 am 6. April seinem Bruder brieflich mitteilt, zwei von seinen, eben entstandenen Bildern für eine, bei den eigenen kleinen Verhältnissen nicht unbeträchtliche Summe abkauft[2]).

Auch Carus steht unter dem Einflusse dieser Anregungen; oder vielmehr er beteiligt sich selbst praktisch ausübend und schriftstellerisch anregend an diesen Studien. Man lese, wie er in diesem Sinne studierend vor die Natur tritt und schauend auf die feinsten Farbenerscheinungen achtet, wie die farbigen Schatten und Reflexe, auf die zuerst Goethe nachdrücklich hingewiesen hatte[3]). Er notiert sich, beobachtend, Erscheinungen, die man in unsern Tagen oft als die Errungenschaften erst des modernen „Pleinairs" und des „Impressionismus" preisen hört. Daher

---

[1]) Hinterlassene Schriften, Bd. I, S. 243.

[2]) Ebendort Bd. II, S. 208.

[3]) Schon in seinen „Beiträgen zur Optik" vom Jahre 1791 (Erstes Stück § 19) berührt er diese Fragen. — Siehe auch des Verfassers oben zitierte Schrift „Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre", S. 30 f. u. 33 f.

denn auch die Überraschung, als bei den neuerdings wieder ans Licht gezogenen Bildern dieses Malerkreises sich so manche koloristische Effekte fanden, die so „modern" anmuteten.

Den zweiten seiner „Briefe" eröffnet Carus z. B. mit folgender Beschreibung[1]: „Bei diesen herrlichen Wintertagen brachte ich viel Zeit im Freien zu, an den vielfachen zierlichen Spielen des Lichts zwischen blauem Himmel und schneebedeckter Erde mich zu ergötzen. In Wahrheit, diese mannigfaltigen schöngebrochenen Farben, welche hier dem geübten Auge sichtbar werden, sind wundervoll und herrlich! — Dort blitzt ein helles Schneelicht auf einer Felsenkante, noch mehr hervorgehoben von dem bräunlichen, mit allerhand Moos und Flechten sparsam gezierten Gestein; hier liegen Schneemassen im Schatten und zeigen die Erhöhungen ihrer Oberfläche in bläulichen, hier und da ins Violette ziehenden Tönen an, darunter endlich rauscht, von Eisrändern eingefaßt, der Gebirgsbach, und auf seinem Spiegel werden jetzt, im Zusammentreffen mit dem blendenden Glanze des Schnees, grüne und purpurfarbene Brechungen, teils als wahre, teils als physiologische Farben sichtbar."

Derartiger „Studien" bringt Carus in seiner zweiten Beilage: „Fragmente eines malerischen Tagebuchs" noch eine ganze Reihe, mit der offenbaren Absicht, erzieherisch auf Augen und Sinn der jungen Generation von Landschaftsmalern zu wirken. Dieselben sind zu interessant, als daß wir sie nicht auch unserseits in einem Anhang wieder zum Abdruck bringen sollten[2].

Mit solchen Bemühungen war denn in der Tat der Weg eingeschlagen, den Goethe hatte anbahnen wollen. Das Programm der Einleitung der „Propyläen" und anderer Goethescher Schriften, zu dem wir Runge soeben sich bekennen hörten, wurde befolgt.

So lud denn Goethe nun die jungen Landschafter zu sich nach Weimar ein. Die Aufforderung zu den gleichzeitig mit den „Propyläen" ins Leben gerufenen und nach deren Eingehen von der „Allgemeinen Literatur-Zeitung" und dann der „Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung" mit Goethe an der Spitze vertretenen und geleiteten Preiskonkurrenzen, enthielt für das Jahr 1802 zum ersten Male auch eine Einladung für Landschaftsmaler. 16 Landschaftsbilder folgten dieser

---

[1]) S. 21.

[2]) Siehe 1. Beilage, S. 56 ff.

Aufforderung[1]). Den Preis aber erhielt von Goethe und den ihm verbündeten „Weimarer Kunstfreunden" für ein Oelgemälde niemand anderes zuerkannt wie Martin Rohden aus Kassel (geb. 1778; † 1868), — derselbe Maler, dessen überaus feine Landschaften mit zu dem Anziehendsten und Besten gehörten, was uns die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" jüngst gezeigt hat[2]).

Von da an blieb eine besondere Abteilung der Weimarer Kunstausstellungen den Landschaftern vorbehalten, die noch verschiedene Male an den Konkurrenzen teilnahmen. Der Preisgekrönte vom Jahre 1805[3]) war — Kaspar David Friedrich aus Greifswald, in Dresden lebend (geb. 1774, gest. 1840), dessen Namen wir im obigen schon so oft erwähnen mußten, und den wir heute als den Hauptmeister der ganzen Richtung erkennen. Es waren zwei große braungetuschte Zeichnungen, mit denen der Maler diesen Erfolg errang. Die eine führte den Titel: „Wallfahrt bei Sonnenuntergang", die andere stellte einen „Herbstabend am See" dar.

Wie die „Propyläen", so mußten nun allerdings auch diese Preiskonkurrenzen nach einigen Jahren eingestellt werden. Das Publikum wie auch die meisten damaligen Künstler, von denen sich überdies viele der begabtesten zum „Nazarenertum" wandten, waren noch nicht reif für diese Unternehmungen und den Sinn der neuen Kunstbestrebungen.

Privatim jedoch pflegte Goethe diese Bemühungen weiter. Die gewonnenen Beziehungen zu den jungen Landschaftsmalern gestaltete er aus und erwies sich nun aufopferungsvoll als deren Förderer und tätiger Gönner. Vor allem hielt er das Institut der Weimarer periodischen Kunstausstellungen aufrecht, auch ohne offizielle Preisausschreiben und öffentliche Einladung in den Zeitschriften. Er warb jetzt durch seine weitausgebreitete und nach dieser Richtung noch mehr ausgestaltete private Korrespondenz für dieselbe.

Mit der einmal geschehenen Prämierung seiner jungen Künstler begnügte sich der ewig Tätige nicht. Abgesehen davon, daß er auch ferner-

---

[1]) Siehe „Allgemeine Literatur-Zeitung", Jena 1802, Bd. I, S. XXVI; und Jahrgang 1803, Bd. I, S. I u. IV ff.

[2]) Es waren fünf Stücke aus dem Besitze von Herrn Bernt Grönvold in Berlin, der sich um die Wiederentdeckung dieses alten Preisgekrönten verdient gemacht hat. (Nr. 1439—1442a des Katalogs.)

[3]) cf. „Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung" 1806, Bd. I, S. I u. VII.

hin für Rezensionen in den Blättern sorgte, bemühte er sich in rührender Weise, für die Werke Käufer zu finden; so z. B. für das preisgekrönte Bild Rohdens[1]).

Im Jahre 1812 hören wir dann[2]), daß der letztgenannte Künstler persönlich seinen Dank abstattet und sich eine Zeitlang in Weimar aufhält, des anregenden Verkehrs und der persönlichen Einwirkung des großen Kunstführers genießend.

Vor allem aber wurden die Schöpfungen Friedrichs nun in Weimar häufige und stets willkommen geheißene Gäste. Im Jahre 1808 machte der Dresdner Maler wieder eine Sendung dorthin, die aus vier großen und drei kleinen Landschaften bestand und großes Interesse erregte. Sie wurde aus den Kreisen der „Weimarer Kunstfreunde" mit einer sehr günstigen öffentlichen Besprechung bedacht[3]). Zwei Jahre später, 1810, hatte auch Friedrich das Glück Goethe persönlich nahezutreten, als dieser, wie gewöhnlich, seine Reise zu den böhmischen Bädern machte. Ob dies bloß auf der Durchreise in Dresden geschah, oder ob der Maler den Dichter in Töplitz besuchte, geht aus den betreffenden Briefstellen nicht ganz klar hervor. Jedenfalls gibt der letztere seinem zurückgebliebenen künstlerischen Freunde Heinrich Meyer in einem Briefe vom 30. August dieses Jahres aus dem letztgenannten Orte im Auftrage von Friedrich die Weisung, ein paar Bilder, die dieser wiederum nach Weimar geschickt hatte, zu firnissen. Dabei kündigt er zugleich an, daß er sich auf der Rückreise auch wieder in Dresden aufhalten wolle.

Zum vierten Male hören wir dann von einer umfangreichen Bildersendung und Ausstellung Friedrichs im Jahre 1812. Goethe befand sich eben in Jena als die Kisten in Weimar eintrafen. Er ließ sich diese sofort nachschicken und meldete deren Ankunft unverzüglich an Meyer, voll Freude über den Genuß[4]). Nachdem er die Bilder selbst betrachtet hatte, schickte er sie zwei Tage später nach Weimar, damit sie dort ausgestellt würden. „Es tut mir sehr leid", so schreibt er dabei an Meyer, „daß wir sie nicht zusammen haben sehen können, denn wie selten ist

---

[1]) Vgl. den Brief Goethes an den ihm befreundeten, kunstbegeisterten Arzt Nicolaus Meyer in Bremen, Weimar, den 25. Dezember 1805. (Sophien-Ausgabe IV, Bd. 19, S. 84 ff.)

[2]) Siehe den Brief Goethes an den Grafen Reinhard vom 13. Februar 1812. (Sophien-Ausgabe IV, Bd. 22, S. 266.)

[3]) cf. „Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 1809, Bd. I, S. III f.

[4]) Briefe vom 23. und 25. April 1812.

das vollendete! so daß man es auch in der wunderlichsten Art hochschätzen und sich daran erfreuen muß."

Auch diesmal ist er bemüht, dem strebenden Künstler Verkäufe zu vermitteln. In dem einen dieser Briefe an Meyer erörtert er sofort nach der Ankunft der Werke die Frage, wem man dieselben zum Ankaufe vorzeigen könne und meint, daß man zuerst die großherzoglichen Herrschaften selbst darauf aufmerksam machen solle. Auf diese Weise sind die Bilder Friedrichs in weimarischen Besitz gelangt, die noch jetzt im dortigen Museum und im Schlosse Wilhelmsthal aufbewahrt werden[1]).

Welchen Wert er diesen Schöpfungen beilegte und wieviel er sich von einer gesunden Weiterentwicklung dieser Richtung versprach, beweist ein Wort, das sich in einem Schreiben dienstlichen Charakters an Karl August befindet[2]). Er empfiehlt in demselben angelegentlichst für die freigewordene Stelle eines Unterlehrers an der Zeichenschule zu Weimar einen jungen Maler Carl Lieber, der, als Sohn eines Kammerdieners der Herzogin, selbst früher die Zeichenschule besucht, dann aber sich, mit Goethes und Meyers Unterstützung in Dresden fortgebildet habe. Dort habe er nach Ruisdael und Everdingen und — bei Friedrich studiert. Das galt ihm schon als Gewähr einer tüchtigen Schulung im Landschaftsfache und gesunder Richtung.

Auch einen anderen jüngeren und hoffnungsvollen Maler, der sich ihm vertrauensvoll zugewandt hatte, wies er auf das Vorbild Friedrichs hin. Es war Karl Ludwig Kaaz in Dresden (1776—1810), welchen er am 1. November 1808 mit einem Briefe beglückte, in dem es u. a. heißt: „Herr Friedrich hat uns durch eine Sendung sehr viel Vergnügen gemacht. Möchten Sie doch auch diesem guten Beispiele folgen!" Kaaz folgte in der Tat; und schon im nächsten Jahre war eine Ausstellung von Landschaften dieses Künstlers in Weimar zu sehen, für deren Bekanntwerden in der Öffentlichkeit wiederum durch eine Rezension gesorgt wurde, die Meyer im „Journal des Luxus und der Moden[3])" drucken ließ. Und wieder bemühte sich Goethe mit Erfolg beim Herzog wegen Ankaufs eines der Werke. Wenigstens befindet sich ein solches: „Sturm

---

[1]) Nr. 532 und 533 der „Jahrhundert-Ausstellung".

[2]) „Untertänigster Vortrag. Weimar, den 6. März 1813." (Sophien-Ausgabe IV, Bd. 30, S. 168 ff.

[3]) Jahrgang 1809, S. 488—491: „Nachricht von Gemälden und Zeichnungen des Landschaftsmalers, Herrn Kaaz aus Dresden, welche in Weimar ausgestellt waren."

auf dem Vierwaldstätter See" im Weimarer Schloß. Leider starb aber dieser vielversprechende Künstler schon im Jahre darauf.

Indessen war Goethe keineswegs blind für die Schwächen dieser Künstler. Er freute sich des Guten und Echten in ihren Bildern und ihrer neuen Naturauffassung, erkannte das Entwicklungsfähige darin und setzte seine Hoffnungen für die Zukunft darauf. Er protegierte, wie wir sehen, höchst nachdrücklich diese junge Generation, doch — er versuchte zu bilden und zu leiten. Vor allem suchte er sie vor Verirrungen und Entgleisungen in das, von ihm so entschieden verurteilte nazarenische Fahrwasser zu bewahren. Die Lehre, die wir als eine der wichtigsten auch in die „Briefe" von Carus aufgenommen fanden, legte er ihnen nahe: daß nämlich der Gefühlsausdruck und die Stimmung auch bei einem Landschaftsgemälde klar und sinnenfällig aus dem Gegenständlichen der Komposition, aus den landschaftlichen Motiven und ihrer malerischen Behandlung selbst unmittelbar sprechen müsse, nicht erst vom reflektierenden Verstand durch symbolische Andeutungen oder willkürliche Staffage hineingetragen und herausgelesen werden dürfe.

So ließ er denn z. B. in der Rezension der Kunstausstellung von 1811[1]) Friedrich, der sich ja in der Tat in dieser Hinsicht bisweilen verirrte, den Rat erteilen, sich mit dieser so wichtigen Frage noch eingehender zu beschäftigen.

Nicht zu verwechseln ist aber eine solche gedankenhafte symbolistische Tendenz in einigen Bildern Friedrichs mit seiner Vorliebe für gewisse poetische Sujets, zu denen er sich gern von Gedichten, die ihrerseits eine landschaftliche Stimmung aussprechen, anregen ließ. Solange eben eine Stimmung und die ihr entsprechenden Gestalten und Vorgänge mit rein malerischen Mitteln im sinnfällig wirkenden Bilde anschaulich gemacht werden kann, ohne die Grenzen dieser Kunst zu überschreiten, ist dem ja nichts entgegenzuhalten. Die größten Künstler der verschiedensten Fächer der Malerei haben sich stets unbedenklich und erfolgreich poetischer Anregungen bedient und sich von seiten der Dichter gern inspirieren lassen.

Daß sich der Kreis von Künstlern, mit dem wir uns beschäftigen, ein innig vertrautes Verhältnis zu Goethes Dichtungen verschaffte, ist

---

[1]) Im „Journal des Luxus und der Moden", Jahrgang 1812, S. 113 ff. — Ein anderer dort befindlicher Artikel beweist übrigens, daß auch Martin Rhoden damals wieder in Weimar ausgestellt hatte.

nach allem, was wir hörten, nicht zu verwundern. Carus wies in seinen „Briefen" auf die Bildmäßigkeit vieler dieser poetischen Meisterschöpfungen ganz direkt hin. Wir lesen bei ihm[1]):

„Namentlich die späteren sind es, wo sich nicht sowohl gedichtete Landschaften, sondern die tiefsten poetischen Anschauungen gewisser Seiten des großen geheimnisvollen Lebens der Erde vorfinden. Abgesehen von jenem Gedichte über die Wolken, worin die atmosphärischen Erscheinungen in höherer Bedeutung aufgefaßt am Geistesauge vorübergehen, so sind hierher vorzüglich die mit gewaltigen Zügen gezeichneten elementarischen Szenen zu rechnen, welche von den Erzengeln, im Vorspiel zum Faust, geschildert werden, wie denn auch sonst der Faust die Fülle poetischer Naturansichten des Erdlebens enthält. Immer aber fühlt man in diesen, sowie in andern Schilderungen gleichsam unmittelbar durch: die innige Vertrautheit des Dichters mit der Natur jener Erscheinungen von jeder Seite."

Umgekehrt wäre es nicht unmöglich, zu vermuten, daß der Dichter sich in den von ihm veranstalteten Kunstausstellungen seinerseits manches Mal poetisch angeregt gefühlt, und daß so ein gewisses Wechselverhältnis zwischen ihm und seinen Künstlern sich entwickelt habe. So könnte man z. B. bei der „Landschaft mit dem Regenbogen" von Friedrich[2]), die sich jetzt im Museum von Weimar befindet, und die mit ihrer Staffage und allen Motiven genau dem Gedichte „Schäfers Klagelied" entspricht, fragen, ob dieselbe nicht erst den Anlaß zu den Versen Goethes gegeben habe und nicht, wie man annahm, nach diesem gemalt ward.

Ist es aber nicht in diesem Zusammenhange sehr bemerkenswert, daß uns so manche Bilder Hans Thomas an Goethesche Gedichte zu erinnern scheinen? und daß viele von den Phantasielandschaften Böcklins, mit mythologischen Figuren oder allerhand Naturwesen bevölkert, uns an die „klassische Walpurgisnacht" im zweiten Teile des „Faust" denken lassen? Nicht als ob dieselben als Illustrationen gemeint seien oder als solche aufgefaßt werden sollten. Es ist bloß jenes besondere Naturgefühl und Landschaftsschauen, welches Goethes Genie zuerst in sich entwickelt hatte, und das dann charakteristisch für unser ganzes Jahrhundert wurde. Er selbst sprach dasselbe seiner Begabung gemäß in vollendeten Dichtungen aus. Vergebens bemühte er sich, es auch mit Pinsel und

---

[1]) S. 116.

[2]) Auf der „Jahrhundert-Ausstellung" Nr. 533.

Stift so weit zu bringen, daß er seinem Schauen entsprechend malerisch oder zeichnerisch gestalten könne. Mit Freude sah er neben sich und unter seinem Einflusse und seiner Protektion eine neue Landschaftskunst sich bilden, die ihn das Beste hoffen ließ. Was er aber und seine Freunde sich wünschten und phrophetisch von der Zukunft erwarteten, das haben erst Meister wie Böcklin und Thoma ganz verwirklicht.

Daß der Dichter die ihm geschenkten Landschaften von Carus in seinen Zimmern aufhängte, hörten wir schon. Die eine stellt eine dunkle Waldpartie mit einem kleinen Bache dar, die zweite gibt eine Ansicht des Brockengipfels, die dritte eine gotische Klosterkirche zwischen Bäumen in einer flachen Gegend. Auch zwei Schöpfungen Friedrichs besaß er, die sich ebenfalls noch in den Sammlungen des Weimarer Goethehauses befinden[1]). Es sind zwei Sepiazeichnungen: eine hügelige Landschaft bei Sonnenaufgang mit einem Manne und einem Hunde als Staffage, und eine gebirgige Gegend mit nebligen Tälern und einem Kreuz, das vorn bei einigen Tannen steht. Ob dieselben ein Geschenk des Künstlers oder aber von dem gütigen, stets hilfsbereiten Förderer gekauft waren, weiß ich nicht zu berichten, dürfte sich aber wohl, gewiß mit manchem anderen in unserem Zusammenhange Interessanten, bei einer Veröffentlichung der Briefe des Malers an den Dichter erweisen[2]).

Von sonstigen Künstlern, die außerhalb Dresdens, welches der eigentliche Mittelpunkt der neuen Landschaftsschule war, ähnlichen Zielen zustrebten, interessierte er sich besonders für die drei, aus Mannheim stammenden, aber in München tätigen Maler von Kobell. Eine ungemein reiche Kollektion von Zeichnungen derselben zählt Schuchardt in seinem Katalog der Kunstsammlungen des Dichters auf, die auch heute noch dort aufbewahrt wird. Von dem alten Ferdinand von Kobell (1740—1799) werden 12 Blätter gezählt, von dessen Bruder Franz (1749—1822) deren 30 und dazu noch zwei Quartbände, von denen jeder noch einmal je 40 leichte Federzeichnungen enthält; von dem Sohne Ferdinands endlich, Wilhelm (1766—1855) zwei Aquarelle. Überhaupt verfolgte Goethe die Ansätze und ersten Entwicklungen einer neuen Landschaftsauffassung auch in München, deren Erzeugnisse wir erst neuer-

[1]) cf. Chr. Schuchardt: „Goethes Kunstsammlungen", Bd. I, S. 264.

[2]) Herr Geheimrat Suphan, der Direktor des Goethe-Schiller-Archivs zu Weimar, hatte die Güte, mir auf meine Anfrage mitzuteilen, daß sich in der Tat Briefe dieses Künstlerkreises an Goethe erhalten haben. Er stellte erfreulicherweise eine Publikation im „Goethe-Jahrbuch" in Aussicht.

dings durch die oben schon einmal beiläufig erwähnte retrospektive Ausstellung im Glaspalast, 1906, wieder in ein richtiges Licht gestellt sahen, mit Interesse, wie wir denn von seinen Beziehungen zu Joseph Klotz schon vernahmen.

Auf einen jüngeren Künstler dieser Gruppe, der seit 1830 in München lebte, machte auch Carus mit Nachdruck aufmerksam, den in Dresden geborenen Georg Heinrich Crola (1804—1879). In der zweiten Auflage seiner „Briefe" widmete er einem 1833 vom sächsischen Kunstverein angekauften Landschaftsbilde dieses Malers einen eigenen längeren Abschnitt, freudig berichtend, daß die Anregungen seiner ersten Auflage bei diesem schon gefruchtet hätten. Klengel und Dahl waren übrigens die Lehrer dieses Künstlers gewesen.

Rührend indessen ist geradezu die Fürsorge, die Goethe dem in bedrängtesten Verhältnissen in Dresden lebenden Interieurmaler Georg Friedrich Kersting (1783—1847) bewies. Es ist der Freund Friedrichs, der mit diesem auf der „Jahrhundert-Ausstellung" eine Art Auferstehung erlebte, wo es mehrere köstliche und malerisch vortreffliche Stücke von ihm zu sehen gab. Der feine Beobachter vom Spiele des Lichtes im geschlossenen Raum oder durch geöffnete Fenster in trauliche bewohnte Kammern, der mit einigen dieser Stücke wie eine Vorstufe zu Menzels Zimmer mit dem wehenden Fenstervorhang erscheint. Wenn derselbe auch als eigentlicher Landschafter nicht zu hervorragender Bedeutung kam, sondern sich fast ganz auf das Interieur geworfen hatte, so ist er doch durchaus in den Kreis der Maler zu rechnen, die uns hier beschäftigen. Für die Ausbildung des malerischen Schauens und der Lichtbehandlung ist er ein wichtiger Faktor in der Entwicklung. Auch seine Bedeutung hat Goethe schon gewürdigt. Ihn zu unterstützen trat er mit dem ganzen Schwergewicht seiner Persönlichkeit ein. Im Jahre 1813 veranstaltete er zu seinen Gunsten eine Lotterie, deren Ergebnis dem Bedrängten — der sich übrigens heldenmütig in den Dienst des Vaterlandes als Freiwilliger des Lützowschen Korps gestellt hatte[1]) — die Möglichkeit zu weiterem ungestörten Schaffen geben sollte[2]). Die

[1]) Vgl. Wilhelm von Kügelgen: „Jugenderinnerungen eines alten Mannes". 2. Teil, Abschnitt 7.

[2]) Siehe Goethes Brief an Louise Seidler; Sophien-Ausgabe IV, Bd. 23, S. 495. — Außerdem „Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler". Aus handschriftlichem Nachlaß zusammengestellt und bearbeitet von Hermann Uhde. 2. Aufl. Berlin 1875, S. 88 ff.

Gewinne bestanden aus einigen Arbeiten des Malers selbst. Eins der Bilder, einen lesenden Herrn bei einem Licht in einer Stube darstellend, fiel dem Universitätsstallmeister Seidler in Jena zu, dem Vater der Malerin Louise Seidler, welche Goethe auf die schlimme Lage des jungen Künstlers aufmerksam gemacht hatte. Es ist dasselbe Werk, welches dann später in das Großherzogliche Museum zu Weimar gelangte und auf der „Jahrhundert-Ausstellung" zu sehen war[1]).

Die letztgenannte Künstlerin — auch eines von den vielen Menschenkindern, die Goethes Protektion unendlich viel verdankten — stand selbst in lebhafter persönlicher Verbindung mit unserm ganzen Künstlerkreise. Ihrem für fremdes Wesen so feinfühligen Blick und ihrer liebenswürdigen Schilderungsgabe verdanken wir sehr anziehende Nachrichten über die Persönlichkeiten verschiedener dieser Maler, die anschaulich genug sind, um in der 2. Beilage der vorliegenden Arbeit zur Charakteristik nach dem Wortlaute ihrer „Erinnerungen" wieder abgedruckt zu werden. So muß Goethe aus dem Munde dieser, seiner bescheidenen, zartsinnigen Freundin die Schilderung seiner Dresdener künstlerischen Bekannten vernommen haben. Dieselbe war eines der Bindeglieder in dem Verkehr zwischen den Weimarer Kunstfreunden und den dortigen Malern, in deren Mitte sie studierend einige Zeit gelebt hatte.

Mit der Lotterie übrigens begnügte sich Goethes Hilfsbereitschaft nicht. Er hatte sich mehrere Bilder Kerstings kommen lassen und bemühte sich wieder, Verkäufe zustande zu bringen. Auch diesmal war es Carl August, an dessen tätigen Mäcenatensinn er sich mit Erfolg zuerst wandte. So verblieben zwei weitere Schöpfungen des begabten Künstlers in Weimar: das hübsche Interieur, wo man ihn selbst am Schreibtisch sitzen sieht, und die Stube mit der Stickerin, welch letztere übrigens, nach ihrer eigenen Aussage, ein Porträt von Louise Seidler ist. Beide Bilder werden jetzt ebenfalls im Museum von Weimar aufbewahrt und sind auch auf der „Jahrhundert-Ausstellung"[2]) viel bewundert worden.

Der eigentliche und dauernde Vermittler zwischen Weimar und Dresden, der Interpret der Goetheschen Kunst- und Naturanschauungen blieb aber Carus. Schon vermöge seiner hohen und vielseitigen Bildung war er imstande, einerseits allen Spuren des Dichters zu folgen

---

[1]) Nr. 826 des Katalogs der letzteren.

[2]) Nr. 824 u. 825.

und anderseits auf die Bildung der Künstler in einem tieferen Sinne zu wirken. Das wichtigste Sprachrohr dieser doppelseitigen Beziehungen wurden eben die „Briefe über die Landschaftsmalerei". Daß dieselben viel gelesen wurden, entnehmen wir der Tatsache einer zweiten Auflage wohl mit Recht. Der Verfasser hat mit allen diesen Künstlern in persönlicher Beziehung gelebt und sich selbst auf das erfolgreichste praktisch an der Ausbildung der neuen Kunst beteiligt, obgleich er dieser Seite seiner vielfachen Begabung nur verhältnismäßig wenig Zeit widmen konnte. Bilder seiner Hand, wie die beiden erwähnten in der Dresdner Galerie, gehören, trotz ihrer Anspruchslosigkeit und ohne daß sie wirkliches Genie verraten, in bezug auf feine Naturbeobachtung und malerische Behandlung zum Besten, was seine Zeit geleistet hat.

Wer aber heute einen Einblick tun will in diesen Kreis von Künstlern, der bis jetzt so wenig beachtet worden ist, der aber, trotz seiner Bescheidenheit und ohne daß er wahrhaft große Meisterkunst geschaffen hätte, doch vielleicht das Originellste leistete, was in jenen Tagen schwärmender Halbtalente gemalt wurde, der nehme die oben zitierten „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten" dieses Mannes zur Hand. Auch aus ihnen sei in unsrer 2. Beilage zur Charakteristik ein Weniges mitgeteilt. Besonders über Kaspar David Friedrichs Wesen und Leben gibt uns der geistvolle und dabei warmherzige Beobachter wertvolle Aufklärungen. Er hat ihn gekannt und geliebt wie wenig andre und schildert diesen schwer zugänglichen Sonderling bis an dessen tragisches Ende, das er in Armut und geistiger Umnachtung fand. Er war es, der nach des edlen Weimarer Gönners Tode mit einigen Freunden zusammen für die Existenz des Bemitleidenswerten pekuniär und moralisch sorgte, bis dessen sterbliche Überreste 1840 der Erdnatur, die er geschildert hatte, wiedergegeben wurden.

Weiter lernen wir durch ihn[1]) den sehr begabten Mitstrebenden Friedrichs kennen, den in Dresden sich ansiedelnden aus Norwegen gebürtigen Landschafter Johann Christian Clausen Dahl (1788 bis 1857), der jenem in vielem so verwandt, in vielem doch so verschieden ist. Mit seinen zahlreichen, wahrhaftig geschauten und trefflich behandelten Landschaften und Naturstudien erregte auch dieser auf der „Jahrhundert-Ausstellung"[2]) berechtigtes Aufsehen und muß jetzt als

---

[1]) cf. „Lebenserinnerungen", Bd. I, S. 288 u. a. O.
[2]) Nr. 300—321 des Katalogs.

einer der bedeutendsten Faktoren in der frühen Entwicklungsgeschichte dieser neuen Kunst angesehen werden.

Als eine Art von Übergangsmeister von der alten Richtung, — der er, als Schüler des Nachahmers Rembrandts und der Holländer, Chr. W. E. Dietrichs — mit dem Herzen angehörte, zu der neuen, — der er sich schon mit einigen malerischen Besonderheiten und mit dem Sinn für subtile Farb- und Lufttöne näherte — schildert uns Carus den Landschaftsmaler und Dresdner Akademieprofessor Johann Christian Klengel (1751—1824)[1].

Bei Gelegenheit einer Reise nach Berlin im Jahre 1825 hatte er endlich Gelegenheit, sich auch über die dortigen Kunstzustände zu unterrichten. Daß sein Augenmerk und sein Interesse[2] hier vor allem auf Franz Krüger (1797—1857) fiel, werden wir nunmehr ganz natürlich finden. Haben wir doch jetzt diesen geschickten Künstler als den „Bahnbrecher" der neuen Richtung in der preußischen Hauptstadt, ja als einen Vorläufer Menzels erkannt[3].

Ein anderer für die Berliner Kunst jener Tage wichtiger Maler, der auf ähnlichen Wegen voranschritt, Johann Erdmann Hummel (1769—1852), wäre ebenfalls noch als einer der von Goethe mit Nachdruck Protegierten zu erwähnen[4].

In sehr fesselnder Weise führt uns Carus überhaupt in die ganzen Kunstkämpfe der Zeit ein. Die Gegensätze von jung und alt erleben wir in seinen Berichten mit und den Widerstreit der verschiedenen damaligen Richtungen: das alte Lied und Leid, wie eine tüchtige, nationale, wahrhafte, aber bescheidene Strömung sich mit Wärme und innigem Gefühl der Natur hingibt und dieselbe mit stiller Poesie schildert, aber übertönt wird von den lauten Phrasen modischer und fremder Tendenzen.

Sehr interessant ist dabei die Tatsache, daß an diesen Kämpfen und Bestrebungen der damals (um 1816) in Dresden lebende phantastische Dichter, Literat und Musiker E. Th. A. Hoffmann an der Seite des

---

[1]) cf. „Lebenserinnerungen", Bd. I, S. 165 u. a. O.

[2]) Vgl. ebendort Bd. II, S. 230.

[3]) Jahrhundert-Ausstellung Nr. 910—945d u. 2685—2721.

[4]) Siehe z. B. den Brief Goethes an ihn vom 25. Januar 1817 (Sophien-Ausgabe IV, Bd. 27, S. 324). — Auch dieser Künstler hatte früher an den Weimarer Kunstwettstreiten teilgenommen.

ihm befreundeten Carus „tätigen Anteil" nahm[1]). Ist es doch derselbe, der bekanntlich ein eben so merkwürdiger „Vorahner" der Kunst und der Anschauungen des Meisters von Baireuth gewesen ist, wie sich uns heute Carus als ein Prophet der Böcklinschen und Thomaschen Muse gezeigt hat.

Es war damals eine lebhaft bewegte Zeit vielfacher Neuerungen. Wollen wir die letzteren auf dem von uns behandelten Gebiete der Malerei richtig verstehen, so müssen wir die Wurzeln bis in ihr fruchtbares Erdreich verfolgen. Daß dieses aber in Weimar zu suchen ist, wünschten die vorstehenden Darlegungen zu erweisen.

---

[1]) Vgl. „Lebenserinnerungen", Bd. I, S. 181.

I. Beilage.

Die „Fragmente eines maleriſchen Tagebuchs" von C. G. Carus.

(Dieſe Fragmente fügte Carus als 2. Beilage ſeinen „Briefen" hinzu[1]). Sie mögen hier vollſtändig wieder abgedruckt werden als höchſt bezeichnende literariſche Dokumente für die „maleriſche Kultur" jenes Künſtlerkreiſes, — um dieſes, oft mißbrauchte moderne Wort anzuwenden. In überraſchender Weiſe tun ſie unter anderm dar, wie das Auge eines Künſtlers in dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ſchon für farbige Lichterſcheinungen in der Natur empfänglich war, deren Beobachtung ſonſt gern erſt als eine moderne Errungenſchaft hingeſtellt wird. Bei der Lektüre werden diejenigen, welche die „Jahrhundert-Ausſtellung" beſucht haben, ſich mehrfach ſehr deutlich erinnert fühlen an gewiſſe Bilder von J. Chr. Cl. Dahl, K. D. Friedrich und verwandter Maler, beſonders ſolche mit Motiven aus Dresdens Umgebung, die meiſt nach dem Erſcheinen von Carus' kleinem Büchlein gemalt worden ſind[2]). Es kann die Vermutung nicht abgewieſen werden, daß dieſe Beſchreibungen anregend auf die Produktion gewirkt haben[3]). Jedenfalls geben ſie uns einen

---

[1]) S. 186—201.

[2]) Man vgl. hierzu wie zu den in den vorſtehenden Abſchnitten erwähnten Bildern die Abbildungen in der Publikation der „Ausſtellung deutſcher Kunſt aus der Zeit von 1775—1875 in der königlichen National-Galerie, Berlin 1906. Herausgegeben vom Vorſtand der deutſchen Jahrhundert-Ausſtellung" München, Verlagsanſtalt F. Bruckmann A.-G. 1906.

[3]) Als „dritte Beilage" fügt Carus noch die Beſchreibung eines im Jahre 1821 in Dresden beobachteten Naturvorganges bei: „Ein Bild vom Aufbruch des Elbeiſes bei Dresden." Vielleicht gibt dieſe eine Erklärung für das Entſtehen des merkwürdigen Bildes von K. D. Friedrich, das den Titel erhalten hat: „Die verunglückte Hoffnung im Eiſe", in der Hamburger Kunſthalle (Nr. 529 der Jahrhundert-Ausſtellung).

anziehenden Begriff von der naturfreudigen und höchst empfänglichen Stimmung dieses befreundeten Malerkreises, der eben sich anschickte, die intimsten Regungen der Natur für die Kunst zu erobern.)

Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir schwelgten in Entzücken,
So duftig war, belebend, immer frisch,
Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch.

Goethe.

Dezember 1822. Erstes Mondsviertel.

Einmal Abends im großen Garten. Bitter kalt, aber reiner duftiger Himmel. Frischer Schnee ziert die Fichten und Kiefern, erscheint klar, aber im Dunkel violett sich von der abendlich gerötheten Luft absetzend; selbst gegen östliche Gegendämmerung steht der Schnee dunkel. Am Waldrande bei der Krahenhütte schöner Schneehügel mit einsamer Kiefer durch helle Flächen von der schmalt-grauen Luft sich abhebend.

Im vollen ersten Viertel Abends nach vier Uhr über Brühl's Terrasse und Brücke nach dem Palaisgarten. — An dem Elbthore ein schönes Bild. Drei Bogen der Brücke im duftigen Braungrau mit den dreieckigen beschneiten Dächern der Pfeiler; davor breite Schneefläche als Hauptlicht, mit dunkelsten Steinen im Vorgrunde unterbrochen. — Unter den Bogen duftiges Gebüsch und Ferne, darüber schmaltegrauer Himmel in ockerröthlich übergehend, alles mit Wolkendunst erfüllt; aber endlich der Mond durchdringend, noch nicht leuchtend, doch von gelblichem Schimmer umgeben. — Seitwärts die Frauenkirche dunkler violettgrau. — Auch von dem Hügel am Palais die Rücksicht nach der Stadt schön abgestuft, vorn hellster Schnee und dunkelste Bäume nun; stufenweise Lichter und Tiefen nach der Ferne hin abklingend, doch noch die letzten Schneedächer von dem duftigen Himmel hell abgesetzt.

Januar 1823. Letztes Viertel.

Abendspaziergang nach dem großen Garten nach 4 Uhr. Vor dem Thore schneidend kalt, reiner Himmel; in Westen viel röthlich-grauer Dunst, drüber Abendröthe. Der blauliche Dunst (erleuchtetes, trübes Vordunkel, deshalb blau) überzog die obere Hälfte der Bäume von Antons Garten. Schneefläche vor

den Bäumen ins Violettgrau, immer dunkler als Himmel, an welchem am hellsten rosaröthliche Flockenwölkchen erschienen, welche durch den oberwärts sich verlierenden Dunst am westlichen Himmel sichtbar wurden.

Im Walde war eine Durchsicht gegen Osten schön, wo nun der Schnee gegen die aufsteigende Nachtdämmerung, welche oberwärts in reines Blau verklang, hell erschien. Die nähern Bäume waren aus Violett ins Braune gehalten, ein vorragender Ast mit ockergelbem Laube trug wie die andern horizontalen Zweige zierliche Schneelichter. Weiterhin wurde das Violett duftiger, und ein noch weiterhin ausgebreiteter vorspringender Baum war in dunstiges Bläulichgrau gehüllt.

Einige Tage zuvor streifte ich auch durch den großen Garten. Es hatte um Mittag thauen wollen, wendete sich aber Abends wieder zum Frost. Der Himmel war bewölkt, und besonders im Osten senkte sich dunkelbläulichgraues Gewölk gegen die weiße Schneedecke der Ferne herab. — Als nun die Ferne von Schneegerieſel aus jenem dunkleren Gewölk noch überschleiert wurde, und nun in ganz reiner Folge die Erde nach und nach sich abstufte, da sprengte mit zwei ungesattelten schwarzen Pferden ein Reitknecht mit fliegendem grauen Mantel an mir vorbei in jene duftige Ferne hinaus. — Ein gutes Bild. — Auch das Violettbraun der Tannenwälder war an jenem Abend gegen das graue Gewölk schön.

Januar. Vollmond.

Abends zwischen vier und fünf. Der Horizont von Dünsten stark umlagert. 16° Kälte. — Der Mond steigt aus den grauvioletten Dünsten in Osten gelbroth leuchtend auf. — Am Belvedere auf Brühl's Terrasse gab die obere Terrasse mit eisernem Geländer ein gutes Bild. — Rechts vor mir das Fußgestell der Sphinx; über der Treppe wurden die Gebäude des Elbbergs im Winterduft sichtbar; Mond Hauptlicht, doch noch nicht leuchtend, Schatten am Postament der Sphinx stärkste Tiefen; der Schnee heller als der Duft des Horizonts, besonders auf der Terrasse zur Linken, doch dunkler als der Himmel, welcher oberhalb des Mondes in schönem gedämpften Blau erschien.

Unterhalb der Brücke war die Elbe noch offen, und darüber schwebte eine Wolke weißer Dünste als geformter Stratus, doch etwa drei Klaftern über dem Wasserspiegel.

Dann auf dem Zwingerwall gab der große Giebel des Schauspielhauses mit den nahen kleinern Schneedächern, mit der katholischen Kirche und dem Schloßthurm ein charaktervolles Bild. Der Rauch vom Schauspielhause stieg dick und weißgrau schief nach rechts auf, so daß man die Mitte des Schloß-

thurmes hinter der verdichteten Säule nicht sah. Auch waren das duftige Grau der katholischen Kirche und der Winternebel, welcher den Fuß der Frauenkirche verhüllte, anmuthig.

Weiterhin waren die Schanzenhügel der Bastion, mit Schnee bedeckt, gegen den westlichen Himmel eine schöne Erscheinung. Der Himmel war abwärts in violettbräunlichen Duft, oberwärts in Röthlich übergehend, gehüllt, und dann erst kam der helle gelbliche Abendhimmel. Hingegen nun erschien der Schnee ganz aus blau und violett und sehr hell gegen den abendlichen Duft des Horizonts, obwohl immer auch im Lichte dunkler als der helle Himmel.

Die Schlagschatten der Unebenheiten des Schnees waren immer dunkler selbst als der Abendduft.

Februar, Neumond.

Abends gegen fünf Uhr im großen Garten. Es hatte die Tage vorher gethaut, nun aber war die Erde durch neuen Frost abermals gehärtet. Himmel theilweise hell; Schneegewölk; — ein gutes Bild gab die Ecke des Wassergrabens nach Recknitz zu. — Die Sonne war unter; vor dem mattgelblichen Abendhimmel stand ein breites bis zum Horizont monotones graues Schneegewölk, darüber am bläulichen Himmel wurden lockere Cumuli noch von dem verlöschenden Tageslichte erleuchtet. Dunkel breitete sich in bräunlichen, grünlichen und endlich violetten Farbentönen die Ferne hinaus. Schneestreifen, heller als das graue Gewölk, aber dunkler als der helle Himmel, unterbrachen die finstere Fläche. — Zwei alte mächtige Weiden streckten im Vorgrunde am Rande des Grabens ihre dürren Äste fast schwarz gegen die Luft, um ihre Stämme herum war der Schnee gethaut, aber wieder gefroren, und hier nun neben der starken Dunkelheit der Stämme spiegelte ein blinkendes Licht den hellen Himmel wieder; — heller als alles andere im Vordergrunde; denn auch die rauhe Eisdecke des breiten Wasserbeckens erschien nur in gedämpftem Lichte.

Im Heimgehen trieb der Wind das Schneegewölk näher, wunderlich sauste es in tiefer Dämmerung in den kahlen Baumwipfeln und Fichten, und ein Mann vor mir hergehend in weitem Mantel, platter Mütze, mit schwarzem Hund zur Seite, gab eine Belebung, wie sie dieser trüben Naturstimmung angemessen war.

Februar, vor dem Vollmonde.

Abends im Mondenschein gegen die Frauenkirche hingehend, gewährte das duftige Licht des Mondes herrlichen Anblick. Ich sah den Mond selbst nicht;

einzelne duftige Wölkchen schwammen im dunklen Himmel, die Häuserreihe zur Linken war im Schatten und warf einen Schlagschatten schräg über die Straße; auch stand ein Brunnen im Schatten, dessen aufsteigende dunkle Masse gut gegen fernen Duft wirkte. Rechts waren die Häuser mondbeschienen, die Dächer und Dachrinnen gaben lange Schlagschatten, und obwohl erleuchtet, standen doch dunkel die Dächer gegen den Häusergrund. Gewaltig hob sich nun die Kuppel der Frauenkirche ganz duftig in die Luft, und dahinter in links noch im Umriß sichtbaren Häusern flimmerte aus dem Duft ein erleuchtetes Fenster. Hauptlicht aber lag auf dem Platze vor der Kirche und dem mondbeschienenen Theil der Straße.

Februar, im Vollmonde.

Schöner Mondesaufgang auf der Brühl'schen Terrasse. Oberwärts am Himmel große Nachtwolken, gegen den Mond hin dunkler; unten streifig-fleckiges Gewölk, unter dem Monde in röthliche Töne höchst anmuthig getaucht. Gegen den Mond gelb, ja endlich grünlich. Die Wolken, die sichtbaren freien Lufträume desto dunkler, je näher dem Monde. — Auch der Widerschein auf der Elbe höchst mild und schön gefärbt. — — Die Farben treten durch Dämpfung des Lichts im Wasser noch deutlicher auseinander.

Mai, Himmelfahrtstag. Abends in Plauen.

Welch heilig-reine Frühlingsluft auf dem Kirchhofe! Birkenlaub und Blüthenbäume spenden höchst milden Duft. Warmes Sonnenlicht auf den üppig entwickelten Pflanzen zwischen Grabsteinen und neuen hölzernen Kreuzen! Wie die Sonne das hintere Eckfenster des Küsterhauses erleuchtet, indem es selbst durch das vordere sichtbar wird, und wie das ganze kleine Haus von Blüthenlaub eingeschlossen ist! —

Auch vorher im Dorfe gefiel mir die zierliche Gruppirung eines Blüthenbaums mit dem alten Lehmgiebel eines Bauernhauses gar wohl. Freilich drüber die göttlich heitere Frühlingsluft thut vieles, ja das meiste! — Überhaupt! man könnte den Tag scharf angeben, wo die sommerlich milde Stimmung der Luft und Wolken dies Frühjahr plötzlich eingetreten sind! —

Mai, andern Abends.

An der demolirten Bastei hinter der Kreuzkirche; Sonne eben unter. Gewitterhafter Himmel; isabell, röthlich, blau, violett, Haupttöne! — Schwirrende

Schwalben in Menge! — Links die Schuttböschung eingestürzten Mauerwerks, darüber die Ruine einer Wendeltreppe als steinerne Spindel mit thurmförmiger Ummauerung. Dann eine alte Brustwehr mit sternförmigen Schießscharten, dann alte Gebäude und darüber aufragend dunkel vor erhelltem Himmel der Kreuzthurm.

Oben von der Bastei sah man auf einen Gang hinter den sternförmigen Schießscharten. Altes Mauerwerk einwärts mit hölzernen Brustlehnen und auf alledem ein dürftiges Gärtchen. Wem fiele nicht Götz ein in seinem Thurmgärtchen.! —

Oktober, nach dem Vollmonde.

Es war lange klares, helles Wetter gewesen, die Luft, früh meist mit Nebel erfüllt, hatte eine starke Elastizität, die immer späterhin alle Dünste zertheilte. Endlich gerannen eines Abends die Dünste in den höhern Regionen zu langen Cirro-Stratus, die Erde war mit leisem Dunstschleier umhüllt, die Sonne neigte sich in die Umflorung des Horizonts hinab, und die wunderbarsten Farbenspiele wurden sichtbar. Ich stand vor langen Lindenreihen am Elbufer. Lange aufgeflockte, wie Wellen hintereinander gelegte Federwolken lagen horizontal über den Himmelsbogen bis gen Westen hinab. Ihre Silberstreifen waren vom Hochorange der sinkenden Sonne vergoldet, und herrlich stimmten diese Töne zu dem Azurblau des zwischen den Wolkenwellen sichtbar werdenden Himmels.

Mehr nach Norden und Osten verloren sich die Töne des atmosphärischen Schleiers, welcher den Horizont umhüllte, in zartes Rosenroth, und im zauberhaften Lichte reflectirte nun dieses Rosenroth auf die Schattenseiten aller Gegenstände. Es lag aber vor mir gen Westen die schöne Reihe hochbejahrter Linden des Geheges, deren Laub schon in die Töne des Herbstes gebrochen war. Wie nun diese Umlaubung mit braunem Lokalton von einem röthlichen Schimmer überstrahlt wurde, wie dieses Spiel von Violett und Goldbraun herrlich zu dem Dreiklang der Himmelsfarben stand, und vorn wieder durch ein lebhaftes, aber beschattetes Grün der Wiesen gehoben wurde, und wie am Ende der Bäume unter den Stämmen die röthlich milden Töne der Ferne durchblickten! — es war einer der reizendsten Anblicke, welche diese Natur mir je gewährt hat! —

1824. August, nach dem Neumond.

Es war ein sonnenheller Nachmittag, am Elbufer zwischen Pirna und Wehlen, wo das Glück der Beschränkung in den mannigfaltigsten Bildern erschien.

Wie schön leuchtete nicht die kleine Bogenthüre mit glänzend weiß getünchtem Gewände über der beschatteten Treppe vor dem Hause, an deren Seite Kürbisse und Hopfen rankten! — —

Vormittags erfreute mich ein Blick auf die Ebene von Pirna. Ein blühendes Rübsenfeld neben grünen abgeblühten Flachsfeldern, die weidenbekränzte Elbe, die bläulich stahlfarbenen Gebirge, die silbernen Cumuli am Horizont!

November, erstes Viertel.

Abends grau bewölkter Himmel, einzelne, hellgelbe durchbrochene Stellen in Westen. An der Elbe hinter der Brücke lag längs dem Ufer ein Schiff mit schlaff aufgehangenem Segel. Alles dunkel; hinter dem Segel blitzte eine gelbliche Stelle hervor.

Mehr südlich die katholische Kirche und Schloß riesenhaft dunkel und scharf; dahinter eine wundersam bewegte hellere Wolkenpartie.

Oktober, nach dem Neumond. 1827[1]).

Abend 6 Uhr von Osten zur Stadt zurück, der Neumond steht zart in bläulich grauer Luft über dem großen Garten, ein schief, unten scharf abschneidender Cirrostratus, oben aufgelockerter Stratus steht zwischen Mond und Abendgelb. Die fernen Berge violettblau, dunkler die Baumpartien des Gartens, weiter vor grüne Streifen und dunkel violettbraun aufgerissener Acker. Diese schönen und mächtigen Tinten, wie ernst und tüchtig wirken sie zusammen. Es erinnerte mich an die scharfe Zeichnung eines, Abends vorher gehörten Quartetts von Rosenberg. — Eine Schafherde heimkehrend vom Brachacker im Dunkel des Bodens, matt mit Reflexen vom Himmel durchleuchtet, wirkte gut mit dem übrigen.

July 1832, nahe am Vollmond.

Welch' ein wunderbarer Abend! nach langer Regenperiode tritt reines warmes Wetter, wie neu erfrischende Liebe in halberstorbener Brust hervor! —

---

[1]) Das Folgende nur in der 2. Auflage; S. 225 ff. (auszugsweise).

Ich gehe abends über die Terrasse. — Schon wie ich durch die duftenden jungen Linden gegen jenen Aufgang vom Monumente herkomme, hält mich die tiefe klare Ruhe in den vollen Laubmassen und dem von reinen Linien umzogenen Mauerwerk fest. — Wie sich das so vollgefärbt und doch in tiefer Dämmerung von dem reinen, durch das Licht der untergegangenen Sonne noch mäßig erleuchteten Himmel absetzte! es wäre Stoff zum ausführlichsten Studium gewesen! — —

Wie ich dann von der Brücke mich nach der Terrasse umsah und auf dunkelndem Blau des Himmels der reine, noch weiß erscheinende Mond neben der Kuppel der Frauenkirche hervortrat, da fiel mir ein, wie ich ihn einst neben dem Dome von Siena in ähnlicher Tageszeit mit Verwunderung betrachtet habe. Dann am Elbthore von Neustadt, wie rein gezeichnet und saftig gefärbt lag nicht vor dem Thore als Rahmen abgeschlossen, der schlanke Bau der katholischen Kirche mir jenseits des Wassers gegenüber! — —

II. Beilage.

Zur Charakteristik der Persönlichkeiten.

(Vgl. S. 51—53.)

Über Kaspar David Friedrich.

Carl Gustav Carus schreibt in seinen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten", Leipzig 1865, 1. Teil, S. 205 ff.:

„Was meinen verewigten Freund Kaspar David Friedrich betrifft, so waren wir schon um das Jahr 1818 einander näher gekommen. Er stand damals in den vierziger Jahren, und die Schärfe seiner Individualität war eben um diese Zeit leiblich und geistig am entschiedensten ausgeprägt. Gebürtig vom Strande der Ostsee, eine recht scharfgezeichnete norddeutsche Natur mit blondem Haar und Backenbart, einem bedeutenden Kopfbau und von hagerm, starknochigem Körper, trug er einen eignen melancholischen Ausdruck in seinem meist bleichen Gesicht, dessen blaues Augenpaar so tief unter dem stark vorspringenden Orbitalrande und buschigen, ebenfalls blonden Augenbrauen verborgen lag, daß darin schon der Blick des die Lichtwirkung im höchsten Grade konzentrierenden Malers sehr charakteristisch sich erklärt fand. Friedrich erfuhr als Jüngling das Schreckliche, daß beim Schlittschuhlaufen ein besonders geliebter Bruder, mit dem er sich bei Greifswald auf dem Eise befand, vor seinen Augen einbrach und von der Tiefe verschlungen wurde. Kam nun hinzu ein sehr hoher Begriff von der Kunst, ein an sich düsteres Naturell und eine aus beiden hervorgehende tiefe Unzufriedenheit mit seinen eignen Leistungen, so begriff man leicht, wie er einst wirklich zu einem Versuche des Selbstmordes sich verleitet finden konnte. Er hüllte dies immer in ein tiefes Geheimnis, aber man wird fühlen, wie gerade eine solche schon begonnene, ob-

wohl noch zu rechter Zeit gehinderte Tat notwendig eine dumpfe und dunkle Nachwirkung auf eine Individualität dieser Art ausüben mußte. Seine ersten Studien hatte er auf der Akademie zu Kopenhagen gemacht, und im Jahre 1795 kam er nach Dresden, wo er 1817 zum Mitgliede der Akademie und später zum Professor der Landschaftsmalerei erwählt wurde. In Dresden hatte er sich stets sehr abgesondert gehalten, an keinen der damaligen Professoren sich angeschlossen und so allmählich einen eignen tiefpoetischen, doch oft auch etwas finstern und schroffen Stil der Landschaft sich ausgebildet. Wie in der Kunst, so war er auch im Leben; von strenger Rechtlichkeit, Geradheit und Abgeschlossenheit — deutsch durch und durch —; nie hatte er auch nur versucht, eine der fremden modernen Sprachen zu erlernen, aller Ostentation ebenso fremd wie jeder luxuriösen Geselligkeit. Man sah ihn fast nie unter Menschen, und ich erinnere mich eines einzigen Abends, da es uns gelungen war, ihn in einem kleinen Familienzirkel bei uns festzuhalten. Die Dämmerung war sein Element, früh im ersten Morgenlicht ein einsamer Spaziergang, und ebenso ein zweiter abends bei oder nach Sonnenuntergang, wobei er indes die Begleitung eines Freundes gern sah: das waren seine einzigen Zerstreuungen; übrigens brütete er in seinem stark beschatteten Zimmer fast fortwährend über seinen Kunstschöpfungen. Man kann denken, daß diese Natur mich reizte, und ich darf sagen, auch er hatte mich bald liebgewonnen und folgte ebenso meiner Art von Natur- und Kunstanschauung mit aufrichtiger Teilnahme.

Es war mir von großer Wichtigkeit, Friedrichs Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder kennen zu lernen. Er machte nie Skizzen, Kartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete (und gewiß nicht ganz mit Unrecht), die Phantasie erkalte immer etwas durch diese Hilfsmittel. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche das Ganze auf, und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus, und gaben immer den Abdruck seiner Eigentümlichkeit und der Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.

‚Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein‘, war sein Grundsatz, und man darf sagen, alle seine Bilder sind auf diese Weise entstanden. Sehr lehrreich für mich war das entschiedene Gefühl für reine Concentration des Lichts, welche seine Werke auszeichnete. Er sagte mir einmal: ‚ein Traum habe ihm zuerst darüber die rechte Erkenntniß gegeben‘, und er hielt diese

Erkenntniß, welcher von Künstlern selten die ganz gebührende Rechnung getragen wird, sehr fest."

In denselben „Lebenserinnerungen" (1. Teil, S. 213) hat uns Carus einen interessanten Ausspruch seines Freundes, des französischen Bildhauers David d'Angers aufbewahrt. Als dieser zum ersten Male mit Werken von Friedrich bekannt wurde, rief er aus:

»Voilà un homme qui a découvert la tragédie du paysage!« [1])

Louise Seidler („Erinnerungen", 2. Aufl., Berlin 1875, S. 46) charakterisiert Friedrich:

„In der Erscheinung glich Friedrich mit seinem hochblonden Haar und Bart, blauen Augen und kräftigem, ausdrucksvollem Gesicht ganz einem alten Germanen; sein schönes, reines, frommes, kindliches Gemüt, die fast weibliche Zartheit seiner unaffectirt sentimentalen Seele stand freilich in wunderlichem Widerspruch mit seinem derben Nacken und seinem Backenbarte, aber wer ihm nur einmal in sein reines Auge blickte, mußte auch durch die oft bittere Schale in seinem Thun und Bilden den süßen Kern schmecken."

Über Johann Christian Clausen Dahl.

Carus („Lebenserinnerungen", I, S. 288 f.) sagt von ihm:

„Als junger norwegischer Künstler, seit nicht langem hier eingezogen, hatte er sich mit Friedrich, und durch ihn mit mir sehr bald näher verbunden. Im

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit mag eine Bemerkung eingeflochten sein, die gerade in unsern Tagen, wo so viel von der Priorität und von der Beeinflussung von seiten der französischen Kunst im 19. Jahrhundert die Rede ist, am Platze erscheint. Man mache sich doch einmal klar, daß der uns hier beschäftigende Kreis deutscher Maler, was Auffassung wie auch malerische Behandlung angeht, schon Dinge gebracht hat, die man sonst der Schule von Barbizon und zum Teil noch späteren französischen Strömungen als erste Entdeckungen zuschreibt! Dabei ist zu bedenken, daß z. B. Théodore Rousseau, später Gustave Courbet in Deutschland gewesen sind, ja daß der letztere ein Schüler des obengenannten David d'Angers war, der ihn erst auf die in Deutschland aufgeblühte Landschaftsschule hingewiesen haben mag! Es wäre vielleicht nicht ganz uninteressant, den Standpunkt bei der Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst auch einmal zu wechseln. Die Bewunderung für die großen Verdienste der Franzosen wird dabei sicher nicht beeinträchtigt werden; nur dürften die neueren Versuche, diejenigen der Deutschen über jenen zu schmälern, dabei noch bedenklicher und unhistorischer erscheinen.

Auffassen der Landschaft war er jenem der vollkommenste Gegensatz, den man sich denken kann: purer Naturalist, nur das Detail der Felsen und Bäume und Kräuter und Wiesen, aber dies mit ganz eigentümlicher Meisterschaft ergreifend, mit außerordentlicher Fertigkeit arbeitend, aber vieles dem Zufall anheimgebend, schien er ebenso oft an das Objektive sich zu sehr zu verlieren, als Friedrich zuweilen im Subjectiven unterging; dabei aber war er eine treue einfache Seele und das beste Herz; er hat sich mir über drei Jahrzehnte im Leben, und für Friedrich noch weit über das Grab hinaus als solcher fest bewährt."

Über Georg Friedrich Kersting.

Louise Seidler (Erinnerungen", S. 46 f.) erzählt:

„Kersting, ein geborener Pommer, machte sich durch die zierliche Art seiner Gemälde ehrenvollst bekannt; allgemein gefiel die von ihm oft wiederholte Ausführung des glücklichen Gedankens, die Personen, welche er zu portraitiren hatte, in ganzer Figur auf mäßig großen Holztafeln zugleich mit dem Innern ihrer Behausung abzubilden. In der That ist es interessant, geliebte oder hervorragende Menschen in der ihrem Berufe angemessenen, folglich auch für ihre ganze Wesenheit charakteristischen Umgebung zu sehen[1]). In dieser Rücksicht erntete Kersting's Darstellung der beiden Ateliers Gerhard von Kügelgens und Friedrichs[2]) ungeteilten Beifall, da sie die große Verschiedenheit dieser Künstlernaturen deutlich zeigt. Friedrichs Atelier ist leer und einfach, aber sauber und ordentlich; der Maler, in grauer Jacke, sitzt nachdenkend an der Staffelei. Gerhard von Kügelgens Werkstatt dagegen ist ein buntes Durcheinander, chaotisch verworren, überfüllt mit Staffeleien, Gewändern, Waffen, angefangenen Bildern u. dgl.; der Künstler, im gelben Nanking-Morgenrocke, blickt selbstzufrieden lächelnd von der Staffelei dem Beschauer entgegen."

(Es folgen hier und an andern Stellen weitere Berichte von seiner Dürftigkeit, aber nie versagendem Humor, sodann die Erzählung der dem Künstler von Weimar aus geleisteten nachdrücklichen Unterstützung; siehe oben S. 51 f.)

---

1) Wirklich haben wir in solchen Bildern Kerstings das vorgebildet, was man später „Milieu-Schilderung" genannt hat. — Es bleibt zu verwundern, daß das von Jan v. Eyck mit seinem Arnolfini-Doppelporträt in der Londoner National-Galerie gegebene Beispiel nicht früher Nachahmung gefunden hatte.

2) Jetzt im Besitze von Frau Johanna Friedrich in Greifswald. Auf der Jahrhundert-Ausstellung unter Nr. 830. — Die Beschreibung der Seidler ist nicht ganz genau: er lehnt stehend über einer Stuhllehne vor der Staffelei.

Buch- und Kunstdruckerei von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

✣ Verlag von E. A. Seemann in Leipzig ✣

Goethe

Von

Karl Heinemann

Dritte verbesserte Auflage. 794 gr. 8° Seiten. Mit 271 Abbildungen in und außer dem Texte, Faksimiles, Plänen und Kunstbeilagen. Geheftet 10 M., gebunden in Leinen 12 M., in Halbfranz 14 M.

Daß Heinemanns Werk auf genauer Kenntnis und gewissenhafter Benutzung der Quellen und des durch die neuesten Forschungen gelieferten Materials beruht, und daß es in der Darstellung ebensowohl die Trockenheit des gelehrten Literarhistorikers, der sich an Fachleute wendet, wie die phrasenhafte Überschwenglichkeit und Gesuchtheit des Feuilletonisten vermeidet, das versteht sich bei dem Manne, der uns das schöne Buch über Goethes Mutter geschenkt hat, von selbst.

Nord und Süd.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen

von

Karl Heinemann

Siebente verbesserte Auflage. XII, 358 S. gr. 8°. Mit Abbildungen und Kupfern. Geheftet 6.50 M., gebunden in Leinen 8 M., in Halbfranz 9 M.

Umsichtige, verständige Benutzung der zahlreichen Briefe und Urkunden, ein feines Verständnis für weibliches Wesen und Charakter, ein warmer Sinn für die, welcher die Darstellung gilt, zeichnen das Werk aus. Das Buch macht dem Geiste und dem Herzen des Verfassers Ehre.

Prof. Ludw. Geiger in der „Frankfurter Zeitung".

❖ Verlag von E. A. Seemann in Leipzig ❖

Aus Goethes römischen Tagen

Kultur- und kunstgeschichtliche Studien zur Lebensgeschichte des Dichters

Von Julius Vogel

IX, 330 Seiten 8°. Mit einer Originalradierung von Bruno Hérour und 32 Tafeln in Kupferautotypien. Geheftet 8 M., gebunden 9 M.

Das Buch des durch zahlreiche Goethestudien bereits bekannten Gelehrten ist ein Kulturgemälde, in dessen Mittelpunkt der Dichter der Römischen Elegien steht. Das Rom Pius' VI. ersteht vor unseren Blicken; Künstler und Gelehrte, mit denen der Dichter in Beziehungen gestanden, treten auf, und der Leser tut hier einen tiefen Blick in das vielseitige Gesellschaftsleben der damaligen Zeit. Der Verfasser hat mit diesem Buch in Wirklichkeit einen Kommentar geschaffen, der auf kulturgeschichtlichem Hintergrunde aufgebaut, zum rechten Verständnis des klassischen Olympiers verhilft. Auch der Kunstgeschichte der damaligen Zeit ist eine besondere Beachtung geschenkt worden.

Deutsche in Rom

Skizzen und Studien aus elf Jahrhunderten

Von G. von Graevenitz

XII und 308 Seiten mit 100 Abbildungen und zwei Plänen von Rom.
Preis geheftet 8 M., gebunden 9 M.

Dies ist kein Buch zur flüchtigen Lektüre; der große Zusammenhang und das enge Verhältnis, das die deutsche Sehnsucht nach der alten Hauptstadt der Welt zwischen Germanien und Italien entstehen ließ, ist hier in so trefflicher, eindringlicher und zum Forschen und Denken anregender Weise zum Ausdruck gekommen, daß es schade wäre, diesem Buche anders als in ernster, langer, eingehender Beschäftigung nahe zu treten. . . . Die Abbildungen gehören zur Sache, zum Text; sie sind nicht von der Art, daß man sich besinnen muß, warum sie da sind. Als sinniges Motto zu „Deutsche in Rom" schmückt Tischbeins „Goethe in der Campagna" aus dem Staedelschen Institut und dem Frankfurter Bürgerverein als Titelbild das von dem rührigen E. A. Seemannschen Verlag trefflich ausgestattete Buch. Mit Goethes italienischer Reise in der Tasche und durch Graevenitz' Studien gut vorbereitet ist man der richtige „Deutsche in Rom". „Frankfurter Zeitung"

✣ Verlag von E. A. Seemann in Leipzig ✣

Drei Bücher von Jacob Burckhardt:

Der Cicerone

Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens

Neunte verbesserte und vermehrte Auflage

Unter Mitwirkung von Fachgenossen bearbeitet von

C. v. Fabriczy und Wilh. Bode

Zwei Teile 8°. I. Antike IX und 260 S. II., IV., 960, VIII, und 164 S.
Gebunden 16.50 M.

Die Kultur der Renaissance in Italien

Neunte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger

Zwei Bände, geheftet 10.50 M., in Leinen gebunden 12.50 M.,
in Halbfranz 14.50 M.

Dieses klassische Werk ist eines der wenigen literarischen Kunstwerke, die sich durch Jahrzehnte in unveränderter Frische erhalten haben. Der Verfasser bietet in gedrängtester Form die Ergebnisse jahrzehntelanger Studien. Es ist eine in Auffassung, Gruppierung und stilistischer Durchführung gleich meisterhafte Leistung.

Die Zeit Constantins des Großen

Dritte, vom Verfasser selbst besorgte Auflage. Geheftet 6 M., gebunden 8 M.

Dem Werke eignen dieselben literarischen und wissenschaftlichen Qualitäten wie dem vorgenannten, Kenntnis der Quellen und meisterhafte Verwertung, d. h. höchste plastische Bestimmtheit der Darstellung zeichnen die Arbeit des Verfassers aus.

✣ Verlag von E. A. Seemann in Leipzig ✣

Berthold Haendcke

Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jährigen Krieges

Ein Beitrag zur Geschichte des 17. Jahrhunderts

X, 464 Seiten 8°. Geheftet 6.50 M., elegant gebunden 7.50 M.

Die Veranlassung zu diesem interessanten Werke waren die kunsthistorischen Studien des Verfassers, die ihn auf die Lebensanschauungen des deutschen Volkes im 17. Jahrhundert geführt hatten. Durch endlose blutige Kämpfe war die deutsche Kultur bis ins Mark erschüttert und die verheerenden Stürme brachten Deutschland um den größten Teil der Früchte, die das 16. Jahrhundert mit seiner reichen kraftvollen Blüte verheißen hatte. Was in solchen Stürmen standhielt, mußte sehr tiefgewurzelt, sehr lebensstark sein. Von der schaffenden Kraft, die im Mark des deutschen Volkes trotz allen Ungemachs unverwüstlich lebte, erzählt das Buch des Königsberger Gelehrten. Er ist, ähnlich wie Jacob Burckhardt, in den meisterhaften Schilderungen der Kultur der Renaissance den einzelnen Elementen nachgegangen, die die Bahn des flutenden Lebens bestimmen und beeinflussen. Haendcke zeigt das innere Uhrwerk der Staatsmächte, schildert die Energien, welche das Getriebe in Umschwung versetzen, läßt erkennen, welche Einwirkungen von außen hemmend oder beschleunigend wirkten, und rundet das Ganze durch eine zahllose Menge systematisch geordneter Einzelheiten kunstvoll ab. Alle Figuren, die damals auf dem ereignisreichen Welttheater eine Rolle von Bedeutung spielten, werden charakterisiert, alle merkwürdigen Erscheinungen des an Überraschungen reichen Zeitalters beleuchtet. Die Ausstattung des Werkes ist vortrefflich.

Schlesische Zeitung (Breslau) 23.12. 06.

Carl Lemcke

Aesthetik in gemeinverständlichen Vorträgen

Sechste verbesserte Auflage. Zwei Bände. IX, 642 Seiten 8°.
Geheftet 10 M., gebunden 12 M.

Seine Stärke ist die künstlerische, von poetischem Schwung belebte Wiedergabe des mittelst scharfer Beobachtung und liebevoller Versenkung in das Objekt in Natur und Kunst Erkannten. Die eindringliche Sprache, der lebhafte Stil reißen den Leser hin, der mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverlässigen Führers das weite Gebiet des Schönen durchstreift. Die Kapitel über das Schöne in der Natur, die Völker der Neuzeit und die sehr ausführlich behandelte Dichtkunst sind wahre Glanzpartien des Buches.

Allgemeine Zeitung.